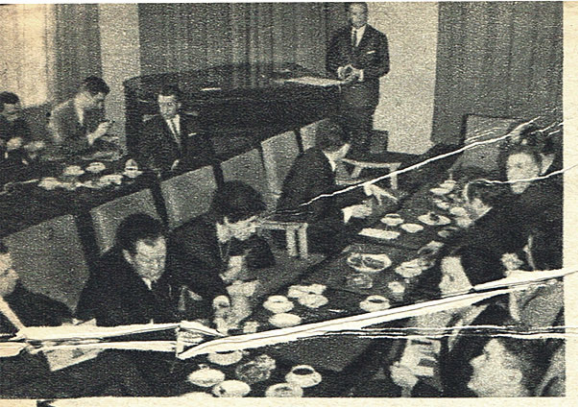
FILM

NR 15 (853) • ROK XX • 11 KWIETNIA 1965 • CENA 2.50 ZŁ

SILVIA POPOVICI
rumuńska aktorka filmowa



Przemawia red. Czesław Radomiński

POZNAŃSKA SESJA KRYTYKI FILMOWEJ

W dniu 27 marca Klub Krytyki Filmowej, wspólnie z Wydziałem Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, zorganizował sesję poświęconą problemom kultury filmowej województwa poznańskiego. Podstawowy referat pt. „Kultura filmowa Wielkopolski" wygłosił red. Czesław Radomiński. Referent omówił tradycje filmowe Poznania z czasów przedwojennych (istniała tu w latach dwudziestych jedna z najpoważniejszych wytwórni filmowych w Polsce), następnie scharakteryzował powojenne środowisko filmowe — przede wszystkim ruch filmowców-amatorów, dyskusyjnych klubów filmowych, działalność miejscowych krytyków i — na koniec — sprawy repertuaru kin oraz upodobań widzów poznańskich. W dyskusji, jaka rozwinęła się wokół referatu, głos zabrali m. in.: Kazimierz Młynarz, Lech Jeszke, Zdzisław Beryt, Jerzy Płażewski, Lech Pijanowski, Zbigniew Pitera.

Kazimierz Młynarz omówił działalność kina studyjnego w Poznaniu (wyświetla się tu cykle dyskusyjne — np. „Dialog o wojnie": wojna widziana oczami Polaka — „Pasażerka" i Niemców — „Kiermasz") i organizację dni dobrych filmów w miastach powiatowych Wielkopolski — imprezy cieszącej się dużym powodzeniem. Lech Jeszke mówił obszernie o pracy dyskusyjnych klubów filmowych, o telewizji, przedwojennych kinach i wytwórni filmowej. Zdzisław Beryt opowiedział o inicjatywie zorganizowania przed kilku laty w Poznaniu filii Studium Wiedzy o Filmie, która to inicjatywa, niestety, nie doszła do skutku. Z kolei do głosów poznańskich kolegów ustosunkowali się krytycy warszawscy: Pijanowski, Płażewski, Pitera.

W godzinach popołudniowych red. Bolesław Michałek wygłosił referat „Sytuacja w filmie światowym a repertuar polskich kin" — po czym powrócono do spraw kultury filmowej Wielkopolski.

O problematyce upowszechniania kultury filmowej w ośrodkach pozawarszawskich napiszemy niebawem.

W „MINIATURACH"...

Rozmawiam z dyrektorem warszawskiego Studia Miniatur Filmowych — Jerzym Świerczyńskim.

— Przed paru miesiącami dość głośno było w prasie o niepokojącej przewadze filmów seryjnych w produkcji animowanej.

— *Podobne obawy mieli sami realizatorzy. W ostatnich latach produkowaliśmy zbyt wiele filmów — w stosunku do naszych możliwości osobowych i technicznych. Co gorsza — przeważające część tych filmów stanowiły pozycje seryjne. Stąd też i zmniejszone możliwości artystycznej wypowiedzi. Już w planach na rok bieżący znacznie zmniejszyliśmy ilość pozycji skierowanych do realizacji; zamiast dwudziestu sześciu — jak dotąd — zrealizujemy tylko 26 filmów.*

— Czy zwiększono ilość filmów tzw. indywidualnych, nieseryjnych?

— *Tak. W 1965 roku wyprodukujemy 12 filmów rysunkowych (wśród nich 7 seryjnych), 4 lalkowe i 4 „kombinowane". Sądzę więc, że realizatorzy — lepiej niż podczas ostatnich dwóch lat — będą mogli skupić się na swoich osobistych zainteresowaniach.*

— Zespół studia, od lat chyba, nie zmienia się. Ma to swe dobre strony, ale czy debiuty nie byłyby pożądane?

— *Na pewno. Kandydatów jest wielu, nawet wśród naszych kolegów, którzy wykonują dotąd różne funkcje pomocnicze. Nie mamy, niestety, dużych możliwości w tej dziedzinie, ograniczona nas ilość produkowanych filmów. Zdajemy sobie jednak sprawę, że debiuty przyniosłyby — być może — jakieś nowe, ciekawe propozycje...*

— Jan Lenica realizuje swe filmy za granicą. Czy zgłosił może jakiś temat w studio?

— *Lenica pozostał naszym pracownikiem. Zawsze znajdzie u nas miejsce, gdy tylko będzie chciał realizować film w kraju.*

Rozmawiała: E.S-W

Spotkania i rozmówki

POLSKI FILM W NICEI

W dniach 30 marca — 3 kwietnia odbyła się w Nicei impreza pod nazwą Dni Młodej Kinematografii Polskiej, zorganizowana przez tamtejsze merostwo. Przegląd rozpoczął się pokazem „Pasażerki" oraz uroczystością poświęconą pamięci Andrzeja Munka. Następnie wyświetlono filmy: „Rysopis" Skolimowskiego, „Rozwodów nie będzie" Stawińskiego, „Ubranie prawie nowe" Haupego, „Gangsterzy i filantropi" Hoffmana i Skórzewskiego, „Zaduszki" Konwickiego, „Jak być kochaną" Hasa i „Milczenie" Kutza. W ostatnim dniu imprezy odbyła się dyskusja nad filmem polskim — z udziałem krytyków francuskich i włoskich. Krytykę polską reprezentował red. Jerzy Eljasiak.

Skierowano do realizacji

„Zawsze w niedzielę" — scenariusz Ryszarda Bera, który będzie film realizować. Zdjęcia: Jacek Korcelli. Trzy nowele o tematyce sportowej. Komedia!

Scenografia Józefa Galewskiego

W „Iluzjonie" Centralnego Archiwum Filmowego czynna jest wystawa pt. „Projekty scenograficzne Józefa Galewskiego". Ten zasłużony scenograf (na zdjęciu) od prawie 60 lat związany jest z polską kinematografią.

DNI FILMU RUMUŃSKIEGO

Impreza podobna do ubiegłorocznych Dni Filmu Polskiego w Rumunii — rozpoczęła się uroczystą premierą (zdjęcie obok) filmu „Tudor" reż. Lucian Bratu. Gościliśmy z tej okazji trzyosobową delegację: Petre Sulcudeanu (pisarz, scenarzysta, kierownik zespołów twórczych), Silvię Popovici (aktorka) oraz Ion Dichiseanu (aktor). Prócz „Tudora" weszły na ekrany polskich kin: „Miłość jednej nocy" reż. Horea Popescu oraz „Czas miłości" reż. Francisca Munteanu.

Na zdjęciu niżej (z konferencji prasowej) — od lewej: Petre Sulcudeanu, red. Jerzy Wittek, Silvia Popovici, Ion Dichiseanu.

„ZŁOTE EKRANY"

Tygodnik EKRAN przyznał swe doroczne nagrody — Złote Ekrany dla najlepszych programów TV w roku 1964. Oto laureaci: Edyta Wojtczak — spikerka, Jerzy Broszkiewicz — literat, Jan Bratkowski — reżyser, Janusz Warnecki — aktor, zespół „Wielokropka" (pod redakcją Witolda Fillera), Dział Publicystyki i Informacji TV — Katowice (pod redakcją Jana Południaka), zespół „Portrety" (pod redakcją Grzegorza Lasoty).

„Gorąca linia"

Film reż. Wandy Jakubowskiej o górnikach, zrealizowany pod roboczym tytułem „Wielki las", wejdzie na ekrany pt. „Gorąca linia". Film jest już po kolaudacji.

KRAJOWA NARADA PRACOWNIKÓW FILMU

W dniu 25 marca br. obradowała w Warszawie sekcja pracowników filmu przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki. Po dwu referatach (o rozpowszechnianiu oraz o zagadnieniach techniki, które wygłosili dyr. Zbigniew Pastuszko i inż. Henryk Stanek) i dyskusji — zatwierdzono plan pracy sekcji, jej regulamin i wybrano zarząd. Przewodniczącym został dyr. Henryk Mocek.

DO SYDNEY I MELBOURNE

W czerwcu odbędą się w Australii dwa międzynarodowe festiwale filmowe: w Sydney (4-14 czerwiec) i Melbourne (4-19 czerwiec). Polska zgłosiła na obydwa festiwale film „Jak być kochaną" reż. Wojciecha Hasa.

Ważne dla kandydatów na studia aktorskie

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie zawiadamia, że od dnia 2 kwietnia do dnia 2 czerwca br. będzie czynna poradnia dla kandydatów na I rok studiów Wydziału Aktorskiego. Poradnia przyjmować będzie we środy i piątki w godzinach 17—18 w gmachu uczelni przy ul. Miodowej nr 20.

PRIMA APRILIS!

Jak każe tradycja — w poprzednim numerze FILMU zamieściliśmy kilka żartów primaaprilisowych. Jeżeli ktoś z Czytelników wziął je za dobrą monetę — śpieszymy wyjaśnić, że (str. 2) dr Kildare nie zagra dr. Judyma w „Ludziach bezdomnych" (nie planuje się takiego filmu); tygodnik „Ekran" (str. 2) nie ogłosił ankiety; nie będzie nowej wersji „Przeminęło z wiatrem" ani „Chaty wuja Toma"; Jean-Paul Belmondo nie jest pochodzenia polskiego i nie wybiera się do Polski, nie istnieją również „simultan-pictures" (str. 8-9); wreszcie film „Ben Hur" (str. 15) nie będzie u nas wyświetlany i nie zorganizowano na razie ankiety „Jaka powinna być krytyka filmowa" (str. 16).

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

YOYO

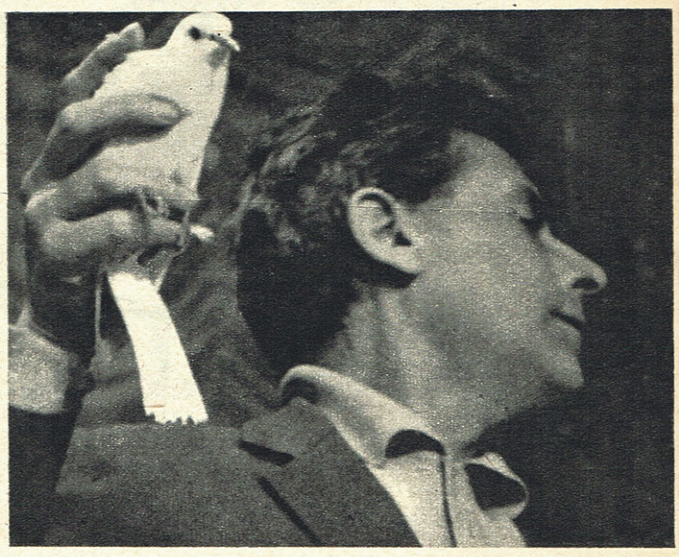
Jeszcze do niedawna panowało przekonanie, że twórczość Jacquesa Tatiego jest w dzisiejszym filmie zjawiskiem wyjątkowym, niepowtarzalnym i że próby odrodzenia komizmu wywodzącego się z niemej burleski nie mają obecnie szans powodzenia. Tymczasem w roku 1962 Pierre Etaix, były asystent Tatiego, zrealizował „Zalotnika". Krytyka i publiczność przyjęła film entuzjastycznie. „Zalotnik" stał się jednym z największych sukcesów kinematografii francuskiej. Dużo pisano przy tej okazji o możliwości odnowienia współczesnej komedii przez nawiązanie do tradycji dawnych mistrzów — Lindera, Keatona, Chaplina, Langdona. Rozległy się też ponownie głosy, że sukces Etaixa jest zjawiskiem jednorazowym, wypadkiem szczególnym.

Jakby w odpowiedzi, Etaix zrealizował następny film pt. „Yoyo". Podobnie jak w „Zalotniku", jest autorem scenariusza, reżyserem i odtwórcą głównej roli. Praca nad nową komedią trwała 14 miesięcy, ale wiele z wykorzystanych w niej pomysłów powstało dużo wcześniej. Sama koncepcja „Yoyo" różni się zasadniczo od koncepcji „Zalotnika". W tamtym filmie śmiech rodził się z kontrastu pomiędzy delikatnym, nieśmiałym młodym człowiekiem i otaczającą go rzeczywistością. W „Yoyo" postać bohatera nie jest śmieszna, jest raczej — przynajmniej w założeniu — dramatyczna. Śmieszny natomiast jest otaczający go świat.

Film składa się z dwu części. Pierwsza dzieje się w latach dwudziestych i Etaix opowiada tu o pewnym miliarderze pędzącym smutny i samotny żywot w swym pięknym zamku. Otoczony armią lokajów-robotów, strasznie się nudzi, nowoczesne urządzenia oszczędzają mu najmniejszego nawet wysiłku; jednocześnie każdy gest, najdrobniejsza nawet czynność (posiłki, spacer z psem, polowanie) — uregulowane z żelazną logiką jak w precyzyjnym mechanizmie — nabierają wagi uroczystego ceremoniału. Nawet występy tancerek z osobistego „haremu" miliardera mają swoje stałe miejsce w rozkładzie dnia. Przewidziana jest w nim również „godzina miłości".

Cała pierwsza część filmu rozgrywa się na niemo — rzecz dzieje się bowiem w latach dwudziestych, w okresie rozkwitu kina niemego, i nawiązuje w swym kształcie plastycznym do twórczości Keatona. Nie jest jednak pastiszem, ale raczej hołdem złożonym wielkiemu komikowi i niememu kinu. I to przychodzi rok 1929; zjawia się dźwięk, wybucha kryzys, miliarder traci fortunę. W tym miejscu, według pierwotnego pomysłu, film miał się skończyć. Okazało się jednak, że nie starczyło materiału na film pełnometrażowy i Etaix postanowił rozwinąć temat.

Zrujnowany miliarder, któremu pozostał tylko pies i luksusowa limuzyna, odnajduje w wędrownym cyrku dawną kochankę i swego syna Yoyo. Akcja rozgrywa się teraz w świecie cyrku. Yoyo dorasta (gra go, podobnie jak miliardera, Etaix), staje się sławnym klownem, potem idzie na wojnę, wraca bez grosza przy duszy, by dzięki swemu talentowi i sławie zdobyć majątek i zostać miliarderem. Nad rodziną bowiem ciąży fatum — bogactwo. Tak więc Yoyo, jak jego ojciec, znajdzie się w mechanicznym i zimnym świecie interesów i telefonów; w końcu decyduje się go jednak porzucić, by wrócić do wędrownego cyrku.



Poezja komizmu
Pierre Etaix w „Yoyo"

Druga, dźwiękowa część filmu, mimo atrakcyjnego tła cyrku, jest mniej udana. Mniej udana jest też postać samego Yoyo. Jak na bohatera, któremu widz powinien współczuć — za mało sympatyczna i za mało komiczna. Ale taka właśnie była intencja Etaixa.

„W «Zalotniku» popełniłem błąd — mówi twórca. — *Cały film trzyma się na jednej postaci. W ciągu dziewięćdziesięciu minut widz ogląda wciąż tę samą marionetkę. W «Yoyo» chciałem przedstawić także pewien świat, jakąś scenerię... I chociaż zdaję sobie sprawę, że postać Yoyo jest zbyt abstrakcyjna, służy mi ona do konkretnego celu. Yoyo żyje w świecie komicznym, komiczna jest też masa otaczających go przedmiotów..."*

A więc — konflikt człowieka i materii. Tę podstawową zasadę niemej burleski Etaix przypomina raz jeszcze z wielkim powodzeniem, choć nie jest to już burleska z jej spontanicznością lat dwudziestych. Styl Etaixa cechuje jednak wyjątkowa staranność, precyzja, drobiazgowe, „profesorskie" niemal, opracowanie każdego gagu wizualnego czy dźwiękowego. Etaix nie pozwala sobie na żadną łatwiznę; czujemy, że za wdziękiem, elegancją, lekkością realizacji kryje się ogrom pracy.

„Etaix jest jednym z prawdziwych poetów komizmu, jednym z nielicznych twórców, którzy potrafią podnieść humor na wyżyny przeżycia estetycznego, poetyckiego" — pisze w „Les Lettres Françaises" Michel Capdenac. Inni krytycy — mimo że nie uważają „Yoyo" za film bezbłędny — twierdzą, że stanowi on wielkie wydarzenie w filmie francuskim, jako kontynuacja poszukiwań Jacquesa Tatiego.

Tymczasem Etaix nosi się już z zamiarem realizacji następnego filmu. Pod wpływem „8 1/2" Felliniego, chciałby zrealizować komedię opartą na ciągu skojarzeń — obrazów podświadomości regulowanych logiką absurdu.

E. Ch.

„Yoyo", film produkcji francuskiej, reż. Pierre Etaix

głosy i głosy

ZWYCIĘSTWO INTELIGENCJI?

W paryskim kinoteatrze „Le Dragon" (Smok) odbywał się od połowy marca retrospektywny pokaz tzw. horror-filmów z głównymi, siejącymi wstręt i przerażenie, bohaterami tego gen re'u — Draculą, King-Kongiem i Frankensteinem na czele. Goście zaproszeni na tę niezwykłą imprezę otrzymali, prócz karty wstępu, dowcipne skierowania na badanie grup krwi przez... dyżurnego wampira na cmentarzu Père-Lachaise w nocy parzyste, a na Montparnasse — w nieparzyste.

Omawiając program wspomnianego przeglądu, Pierre Billard pisze m. in. w L'EXPRESS (nr 717):

„Retrospektywa «odrażających filmów» świadczy o dwu zjawiskach. Przede wszystkim — o ewolucji, jakiej uległa widownia. Seria Frankensteina i tym podobne Dracule stanowiły ongiś kwintesencję tego, co nazywamy popularnym kinem. Dzisiaj takie widowiska są poszukiwane i smakowane przez młodzież uniwersytecką, intelektualistów i najbardziej wymagających kinomanów, którzy znajdują w tym gatunku sztuki filmowej ucieczkę od codzienności, poezję i fantastykę, czego na próżno szukają w «normalnym» kinie.

Retrospektywa dowodzi również postępu w eksploatacji sal kinowych. Zwracając się do arcydzieł przeszłości, układając przemyślnie swoje programy, awangardowi kierownicy kin utrzymują i powiększają swoją publiczność.

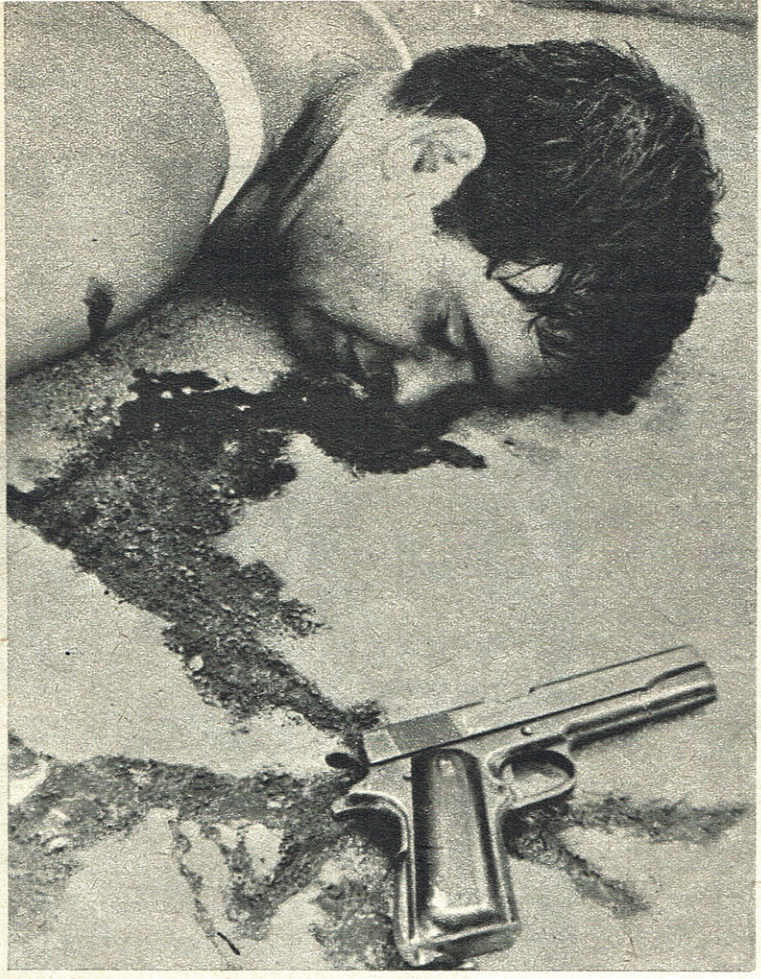
Ta ofensywa Odrazy jest więc zwycięstwem inteligencji."

A może — umiejętnej reklamy, sprytu i ciekawości nowinek, nawet niekiedy myszką trącących?

ROZUMIEĆ PISARZA

W miesięczniku ISKUSSTWO KINO (nr 2/65) pisarz i scenarzysta Jurij Nagibin (niedawno pisaliśmy o filmie „Przewodniczący" według jego scenariusza) snuje interesujące rozważania o własnym „romansie" ze sztuką filmową. Omawiając wzajemne stosunki reżysera i scenarzysty, Nagibin wychodzi z założenia, **że „reżyser nie jest interpretatorem cudzego pomysłu, ale prawdziwym twórcą".** Czy pisarz ma prawo — pyta Nagibin — czynić wyrzuty reżyserowi, że nie w pełni przeniósł na ekran literackie dzieło, że nie umiał oddać artystycznej indywidualności, stylistyki autora? **„Myślę, że nie — czytamy — ponieważ można mówić tylko o tym, czy reżyser zrozumiał ideę pisarza. Filmowe rozwiązania stylistyczne mogą być rozmaite. Nie wolno tylko skłamać idei — albowiem idea jest czymś, za co ludzie umierają."**

KAPPA



Niekoronowany król Sycylii

BŁOGOSŁAWIONA NIECZYSTOŚĆ

JERZY PŁAŻEWSKI

Filmowi „Salvatore Giuliano" wyjątkowe znaczenie nadaje jego faktura, sposób ukształtowania materiału.

Film Francesco Rosiego stał się wydarzeniem dnia zaraz po premierze, wpisał na trwałe nazwisko autora do światowej czołówki, przygotował jego znakomite „Ręce nad miastem". Nasze kina urządziły właśnie coś w rodzaju małego festiwalu Rosiego, gdyż oba wymienione filmy prawie równocześnie weszły na ekrany. Prawie. Bo, zgodnie z fatalną tradycją, „Ręce" wyprzedziły jednak „Giuliano" o miesiąc i widz, oglądający je w takiej właśnie kolejności, ma o rozwoju metody Rosiego pojęcie cokolwiek spaczone.

Jest to metoda dostatecznie odrębna, a artystycznie skuteczna, by poświęcić jej uwagę. Zwłaszcza że stanowi ona ciekawą kontrpropozycję wobec szeroko dyskutowanej ostatnio metody „kina-prawdy" („cinéma-vérité") czy tzw. kina bezpośredniego.

Oto zadania, które stanęły przed Rosim.

Od 1943 roku niekoronowanym królem Sycylii był bandyta Salvatore Giuliano. Jak wiele podobnych mu egzystencji — na historycznym pograniczu wojny i pokoju szukał miejsca dla siebie i celu dla karabinów swej bandy. W pogoni za wielką szansą wchodził w sojusz z tym, kto się nawinął: z lądującymi Amerykanami, z sycylijskimi separatystami, z mafią (której członkiem, jak się zdaje, nigdy nie był). Czasem ów mały Sycylijczyk mógł się istotnie czuć wielkim Korsykaninem: np. gdy dwudziestotrzyletniemu młokosowi delegacja parlamentu sycylijskiego przywoziła uroczyście stopień pułkownika. W pełnym sprzeczności życiorysie Giuliano, w tych błądzeniach raz na lewo, raz na prawo, znajdujemy niekiedy analogie iście Czapajewowskie. Ostatecznie od lat pięćdziesięciu marnie ubrani, ale uzbrojeni cywile, przemierzający w walce różne drogi Europy, budzą w nas odruchową sympatię. O wiele częściej jednak wyłania się z tych życiorysowych sprzeczności Giuliano ponura gęba faszystowskiego watażki.

5 lipca 1950 roku trupa nieuchwytnego Giuliano znaleziono na podwórzu starego domu w Castelvetrano. Okoliczności jego śmierci były zagadkowe, a wersja kolportowana przez policję — absolutnie nieprawdopodobna. Pewne jest tylko, że śmierć herszta oznaczała koniec jego bandy, która najwidoczniej stała się komuś niewygodna. W skomplikowanej geografii politycznej Sycylii, gdzie krańce często się stykają, a prawica jest pojęciem czysto teoretycznym, bo rozpadającym się na tysiąc pokłóconych i spiskujących chyłkiem koterii, trudno z całą precyzją zawyrokować, kto i dlaczego opłacił mordercę Giuliano. Wiadomo natomiast, że w dziesięć lat po śmierci Giuliano — co film Rosiego cytuje zresztą w zakończeniu — namiętności zwolenników i przeciwników Giuliano rozpalały się jeszcze do tego stopnia, że stare porachunki pociągały nowe ofiary w ludziach.

Kiedy w roku 1961 Rosi jechał z kopią akurat ukończonego filmu, by pierwszy raz pokazać go widzom na rynku w Montelepre — tam, gdzie Giuliano znajdował zawsze bezpieczne schronienie — obawiano się rozruchów. Zarządzona z tej racji koncentracja karabinierów świadczyła przynajmniej o jednym: że młody reżyser wybrał temat doniosły, ciągle żywy, krajowi nieobojętny.

Cofnijmy się jednak do momentu wyboru: gdy reżyser zdecydował się na ów doniosły, nieobojętny temat. Co dalej? Nasuwały się naturalnie dwa odmienne, nawet przeciwstawne rozwiązania. Po pierwsze, można było na kanwie sensacyjnych i powszechnie znanych faktów o bandzie Giuliano skonstruować fikcyjną fabułę o herszcie lub zmyślonym członku bandy, niekoniecznie zresztą melodramatyczną i tanio romansową.

Była i druga droga: przeprowadzić dokumentalne zestawienie faktów. Ale materiału filmowego z owych lat, zdjęć z nielegalnej przecież działalności — prawie nie było. Co najwyżej kilka fotografii bandy, a potem już relacje kronik filmowych z odnalezienia ciała watażki i z procesu jego wspólników. Nie są to dziś przeszkody nie do pokonania: filmuje się miejsca dawnych akcji, przeprowadza wywiady z uczestnikami zdarzeń, bada świadków, fotografuje pozostawione dokumenty i dowody rzeczowe. To jest droga dokumentalisty, zwłaszcza tego spod znaku „cinéma-vérité".

Rosi wybrał drogę pośrednią. Była niebezpieczna, bo groziła połączeniem słabych stron obu metod. Można było bowiem poderwać zaufanie do „prawdziwości zrekonstruowanych faktów, a równocześnie nic nie zyskać na walorach widowiskowych i fabularnych.

Ale Rosi wybrał — biorąc z obu metod to, co w nich najlepsze. Ani przez chwilę nie mamy wątpliwości, że zrekonstruowane na nasz użytek fakty zdarzyły się rzeczywiście, w tych właśnie miejscach i w takiej postaci. (Walny w tym udział mają surowo dokumentalne zdjęcia najlepszego z operatorów włoskich, Gianniego di Venanzo, wyprane z wszelkiego efekciarstwa, a także uczestnictwo amnestionowanych członków bandy, grających w filmie własne role). A równocześnie zapożyczenia z poetyki fabularnej pozwoliły swobodnie skomponować materiał i zapełnić dowolną lukę w opowiadaniu.

Czy każdą? Otóż z taktem godnym wszelkich pochwał reżyser jedynie częściowo skorzystał z przywilejów swej metody. Mógł rekonstruować wszystkie fakty: takie, których się domyślał i takie, które mu podpowiedziała wyobraźnia. Ograniczył się do odtworzenia tych, które zdołał udokumentować. Pozostawił zatem luki. Upodobniają one „Giuliano" do filmu detektywistycznego, gdzie jedynie stopniowo wykrywamy sprawcę i jego motywy. Tyle, że w takim filmie wszystkie supełki akcji zostają na końcu rozwiązane, tu zaś rozwiązano „jedynie te, które rozwiązało samo życie. Inne pozostały, zmuszając widza do samodzielnego zajęcia stanowiska. Reszty niech się po swojemu domyśla, jak domyślać się musi twarzy samego Giuliano, pokazywanego zawsze z daleka, rozpoznawalnego tylko dzięki białej plamie płaszcza na tle łysych pagórków Sycylii.

Instynktownie boję się mieszanek gatunkowych, których „Giuliano" jest niewątpliwie reprezentantem. Boję się dlatego, że rodzą zwykle twory kalekie, chorowite, słabsze od „czystych" okazów obu gatunków. Wielkie indywidualności burzą jednak wszelkie utarte przed nimi kanony. Eisenstein, Welles, Antonioni pokazali, że to, na czym wywróciły się dziesiątki ich kolegów, stało się właśnie podstawą ich sukcesu.

Rosi łamie reguły z rozmachem. Jak ktoś, kto może pewnego dnia stanąć obok tamtych największych.

„Salvatore Giuliano" (Włochy), reż. Francesco Rosi

KRONIKA WYDARZEŃ SYCYLIJSKICH

10 lipca 1943 — alianci lądują na Sycylii.

28 lipca 1943 — Komitet Niepodległej Sycylii zwraca się do rządów koalicji antyhitlerowskiej, domagając się w imieniu ludności wyspy „zgody na utworzenie tymczasowego rządu sycylijskiego, którego zadaniem będzie przeprowadzenie plebiscytu dla potwierdzenia oderwania się Sycylii od monarchii sabaudzkiej i ustanowienia wyspy państwem suwerennym, niepodległym i republikańskim".

2 września 1943 — Salvatore Giuliano, zatrzymany z przemycanym czarnorynkowym zbożem, zabija karabiniera.

17 kwietnia 1944 — w piśmie „Sycylia Wyzwolona" ukazuje się komunikat: „W Messynie ukonstytuował się blok wszystkich sił politycznych opowiadających się za niepodległością Sycylii. Szczególnie ważne jest przystąpienie do bloku Sycylijskiej Partii Komunistycznej".

Wiosna 1944 — pierwsze starcia między separatystami a komunistami. Mnożą się morderstwa działaczy komunistycznych.

16 lipca 1944 — Ruch Niepodległej Sycylii wysyła do Sycylijczyków amerykańskich apel o poparcie żądania przeprowadzenia plebiscytu.

List gończy

Jesień 1944 — nieznani sprawcy atakują wiece komunistyczne. Władze włoskie rozpędzają manifestacje separatystów; zamieszki na całej Sycylii.

W grudniu 1944 — organizacje separatystyczne w Katanii zaczynają tworzyć Ochotniczą Armię Niepodległej Sycylii — EVIS. Ukazują się pierwsze manifesty Giuliano, nawołujące do oderwania Sycylii od Włoch i przyłączenia do USA.

Marzec 1945 — ruch separatystyczny postanawia nawiązać współpracę z bandami, by walczyć o oderwanie Sycylii od Włoch.

Czerwiec 1945 — pierwsze oficjalne spotkanie bandyty Salvatore Giuliano z separatystami. Giuliano otrzymuje rangę pułkownika wojsk partyzanckich i obejmuje dowództwo oddziałów działających w rejonie Palermo.

Maj 1946 — Giuliano spotyka się z szefem mafii z Partinico i kandydatem partii liberalnej Santo Fleres: ugoda między mafią i bandytami.

15 maja 1946 — Sycylia otrzymuje autonomię.

22 czerwca 1946 — dekret o amnestii; EVIS zrywa z Giuliano.

11 lipca 1946 — Ruch Niepodległej Sycylii wyrzeka się separatyzmu. Ożywiona działalność band. Brutalne represje policji i sił bezpieczeństwa wobec ludności w rejonach działania bandytów.

Styczeń 1947 — Giuliano przekazuje dziennikarzowi amerykańskiemu Mike Sternowi apel do prezydenta Trumana o przyłączenie Sycylii do Stanów Zjednoczonych. W wywiadzie mówi: „Mamy już partię antybolszewicką, gotową na wszystko, by usunąć komunizm z naszej ukochanej wyspy..."

1 maja 1947 — banda Giuliano masakruje tradycyjną manifestację chłopską w Portella della Ginestra.

17 lipca 1947 — Giuliano zabija szefa mafii Santo Fleres.

11 grudnia 1949 — Jacopo Rizza z „Oggi", fotograf Ivo Meldolesi i operator kroniki filmowej, Italo d'Ambrosio, przeprowadzają wywiad z wciąż nieuchwytnym Giuliano (mimo naznaczenia na jego głowę nagrody 30 milionów lirów).

6 czerwca 1950 — Giuliano zostaje zastrzelony we śnie przez członka bandy Gaspare Pisciotta i karabinierów pod dowództwem kapitana Perenze.

DOKUMENTY

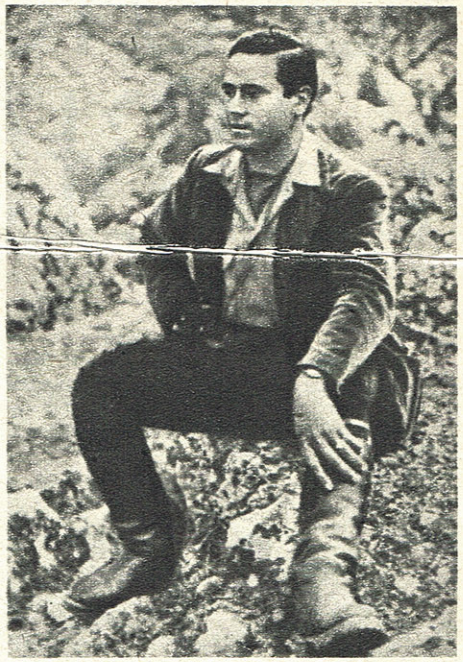
Z WYROKU SĄDU W VITERBO

„Inspektor Verdiani (z Inspektoratu Bezpieczeństwa Publicznego do Walki z Bandytyzmem) nie wahał się utrzymywać stosunków z szefami mafii, a także z samym Giuliano. Spotkał się z nim w domu, będącym własnością osoby podejrzanej o należenie do mafii, w obecności Gaspare Pisciotty, adiutanta szefa bandy, a także członków mafii. Jedzono przy tym panettone, które sam Verdiani przywiózł na tę radosną i wyjątkową okazję oraz skrapiano winem ciasto, również przywiezionym przez Verdianiego samochodem, który wysłał po niego Giuliano.

Giuliano utrzymywał stosunki nie tylko z funkcjonariuszami bezpieczeństwa publicznego, ale także z człowiekiem, który stał na czele Prokuratury Generalnej przy Sądzie Apelacyjnym w Palermo — Emanuelem Pili..."

ZEZNANIA KONFIDENTA SALVATORE FORRERI:

„Stanowiliśmy jedno ciało — bandyci, policja i mafia, jak Bóg Ojciec, Syn i Duch Święty".



Zastrzelony we śnie
Oryginalne zdjęcie Giuliano

Mówi Francesco Rosi

O SCENARIUSZU:

„Od pierwszej chwili, kiedy znalazłem się w Palermo, zdałem sobie sprawę, że tego scenariusza nie można było napisać w Rzymie. Trzeba było tutaj przeprowadzić dokumentację, tutaj pracować i zacząć wszystko od początku. Patrząc z Rzymu nie można zrozumieć wielu rzeczy. Tradycja historyczna zamyka nam dostęp do spraw sycylijskich, jeżeli podejmujemy spoglądanie na nie z perspektywy. A ja chciałem zrobić film, który mógłby także i Sycylijczyków przekonać o uczciwości naszych intencji. W miarę, jak posuwała się nasza praca — odpadały sceny napisane zgodnie z kryteriami widowiskowymi. Powaga problemu, z jakim mieliśmy do czynienia, pchała nas w kierunku form wypowiedzi rygorystycznej, surowej. Kanony widowiskowości okazały się powierzchowne, nie przydatne. Odrywaliśmy się od tylu postaci, tylu historyjek, które z początku wydawały nam się istotne. Oderwaliśmy się nawet od postaci samego Giuliano — w sensie psychologicznym, anegdotycznym".

DO AKTORÓW NIEZAWODOWYCH:

„Jak myślicie, dlaczego przyjechałem zakręcić te sceny aż do Sagona (chodzi o scenę spotkania Giuliano z przywódcami separatystów)? Powiem wam. Żeby ją odtworzyć dokładnie tak, jak się odbyła w rzeczywistości. Inaczej — zrealizowałbym ją blisko Rzymu, kosztowałoby to mniej taniej. Wziąłbym aktorów, ubrałbym ich na swój sposób... Musicie zrozumieć, że chcę byście byli takimi, jacy jesteście, nie próbujcie niczym grać"

Giuliano (w środku) w rozmowie z dziennikarzami: Rizza, D'Ambrosio, Meldolesi

Wybór i opracowanie tekstów
WANDA WERTENSTEIN

PO DYSKUSJI W JABŁONNIE

W dniach 13 i 14 marca odbyła się w Jabłonnie narada poświęcona sprawom programowym polskiej kinematografii. W spotkaniu uczestniczyli liczni realizatorzy filmowi, scenarzyści, działacze i krytycy. W naradzie wziął udział sekretarz KC PZPR, Artur Starewicz, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, Wincenty Kraśko, minister Kultury i Sztuki, Lucjan Motyka oraz wiceminister Kultury i Sztuki, Tadeusz Zaorski.

Osobiste spojrzenie
„Salto" Tadeusza Konwickiego

Przed czterema laty w Spale, przed dwoma laty w Jabłonnie, teraz znowu w Jabłonnie... Te narady kierownictwa politycznego i kierownictwa Ministerstwa Kultury z twórcami filmowymi stają się już powoli instytucją społeczną. Chodzi tu o szeroką konfrontację aspektów ideowych, artystycznych i politycznych z codzienną praktyką twórczą środowiska filmowego. Mimo wątpliwości wyrażanych tu i ówdzie co do celowości takich spotkań, wydaje się, że trzeba od czasu do czasu, by ci wszyscy, którzy tworzą ogólny kształt polskiej kinematografii i są zań odpowiedzialni, takiej konfrontacji dokonali. Może to wyjść tylko na korzyść polskiemu filmowi. Zwłaszcza teraz, kiedy toczy się ogólna dyskusja nad dotychczasowym rozwojem filmu i nad jego perspektywami.

Zacznijmy od sprawy na pozór ubocznej, ale w istocie niezmiernie ważnej. Mówiono w Jabłonnie wiele o stanie technicznym naszej kinematografii. Zarówno w referacie wiceministra Zaorskiego, jak i w licznych wypowiedziach uczestników dano wyraz obawom, że w obecnej sytuacji technicznej dalsze poważne i rozsądne działania stają się utrudnione. Baza produkcji filmowej w Polsce jest, ogólnie rzecz biorąc, przestarzała. Nie tylko nie odpowiada wymogom współczesnej techniki filmowej, ale stwarza często przeszkody nie do pokonania w codziennej pracy. Z jednej strony chodzi tu o przestarzałe wyposażenie techniczne; z drugiej — o bardzo już od lat nabrzmiały problem taśmy filmowej. Posługujemy się taśmą negatywową, która nie daje żadnej gwarancji, już nie tylko jakości obrazu, ale wręcz elementarnej poprawności. W skomplikowanym procesie powstawania filmu, taśma, którą się posługujemy, gotuje co chwila przykre niespodzianki. To wszystko ogromnie komplikuje sam proces produkcyjny a często zmusza wręcz do rezygnacji z ambitniejszych rozwiązań. Sprawa techniki ma także swój wymiar artystyczny. Daje się to odczuć zarówno w filmie dokumentalnym, jak i fabularnym. Nasza przestarzała machina produkcyjna jest zbyt ciężka — i tym swoim ciężarem przygniata niekiedy przedsięwzięcia domagające się spontaniczności, szybkości, swobody działań.

Główna dyskusja toczyła się jednak wokół ogólnego kształtu naszej kinematografii. O cóż chodzi? Kinematografia polska wyszła już dawno z okresu dzieciństwa, kiedy każdy powstający film stawał automatycznie w centrum uwagi wszystkich — publiczności, krytyki, całego środowiska filmowego. Powstaje u nas obecnie 25 do 30 filmów fabularnych rocznie, to stawia przed środowiskiem obowiązek globalnego spojrzenia na sprawy organizacyjne, programowe i gatunkowe.

Wynika z tego między innymi, że jest tu miejsce na znaczną różnorodność: tematyczną, gatunkową, stylistyczną; że obok filmu współczesnego, jest miejsce dla filmu podejmującego wątki najnowszej historii; a także — dla filmów adaptujących klasyczne utwory naszej literatury.

Ale podstawową sprawą pozostaje oczywiście współczesność. Współczesność jako temat wąsko pojmowanego „filmu współczesnego", ale jako klucz ideowy do tematów historycznych. Chodzi o to, jak rozumiemy postawę współczesnego człowieka, jak oceniamy jego dzisiejsze doświadczenia, a także jego doświadczenia minione: okresu wojny, pierwszego okresu odbudowy, wreszcie lat pięćdziesiątych, zwanych okresem kultu jednostki.

W sprawach podstawowych nie było chyba rozbieżności między dyskutantami. Tylko, że nie wszyscy — w obliczu konkretnych tematów i ujęć — spoglądają na to z tej samej perspektywy. Dlaczego? Oto np. perspektywa artysty, reżysera czy scenarzysty jest zawsze perspektywą bardziej osobistą. Spogląda na świat, na współczesność, na człowieka, jego doświadczenia i jego los — przez pryzmat własnych doświadczeń, własnych odczuć, własnych spełnionych i niespełnionych aspiracji, nawet własnych kompleksów. Wydaje się zresztą, że inaczej być nie może, jeśli film — przynajmniej w tej swojej najambitniejszej części — ma pozostać dyscypliną artystyczną. W tej dziedzinie narada w Jabłonnie powitała z zadowoleniem kilka najnowszych filmów, które są rezultatem takiego właśnie, osobistego spojrzenia artystów na życie: „Salto" Tadeusza Konwickiego, „Walkover" Jerzego Skolimowskiego, „Życie raz jeszcze" Janusza Morgensterna według scenariusza Romana Bratnego.

Ale z drugiej strony pojawiło się pytanie czy owa osobista perspektywa spoglądania na człowieka, owo poszukiwanie własnej prawdy, koresponduje zawsze z prawdą ogólniejszą, zobiektywizowaną, utrwaloną doświadczeniami społecznymi, popartą ogólnym rozwojem historycznym?

I na tym właśnie tle wywiązała się dyskusja — poważna i niezmiernie interesująca; dyskusja, która jest potrzebna i może być płodna. Padały argumenty przemyślane, dopowiedziane do końca, poparte rzeczowymi przykładami tematów i możliwości ich ujmowania. Wydaje się, że właśnie w tej dziedzinie, w tej konfrontacji tego, co osobiste z tym, co ogólne; tego, co indywidualne z tym, co społeczne — leży klucz do intelektualnej i artystycznej zawartości filmu polskiego. Dlatego od takiej dyskusji nie można się uchylać.

Jeżeli sądzimy, że narada w Jabłonnie spełniła swą rolę, to dlatego, że w tej właśnie dziedzinie dyskusja była szczera i nieogólnikowa i że wyłoniły się z niej pewne elementy syntezy, która w przyszłości może owocować.

REDAKCJA

O swoich rolach i podróżach mówi Beata Tyszkiewicz

Zadebiutowała — jako młodziutka dziewczyna — rolą Klary w „Zemście" według Aleksandra Fredry. Następnie grała (większe role i epizody) w filmach: „Wspólny pokój", „Szklana góra", „Odwiedziny prezydenta", „Samson", „Dziś w nocy umrze miasto", „Zaduszki", „Spóźnieni przechodnie", „Czarne skrzydła", „Yokmok", „Naprawdę wczoraj", „Skąpani w ogniu", „Spotkanie ze szpiegiem", „Pierwszy dzień wolności", „Rękopis znaleziony w Saragossie" — i ostatnio — w „Popiołach". Niedawno wystąpiła w filmie hinduskim, a obecnie została zaangażowana do filmu belgijskiego.

— Jak już wiemy — w Indii wystąpiła pani w filmie „Aleksander i Chanakya". Może parę szczegółów na ten temat...

— Film, w którym wystąpiłam w Indii, jest utworem historyczno-przygodowym; akcja rozgrywa się w czasach Aleksandra Wielkiego. Gram rolę córki Selukosa, jednego z wodzów Aleksandra, a następnie — żonę cesarza Gupty. Reżyserem filmu jest Santhoshi, postać Gupty odtwarza jeden z najpopularniejszych aktorów hinduskich — Pradeap Kumar.

— Gra pani w „Popiołach" rolę księżniczki Elżbiety. Jest to jedna z tych ról, na których ocenie ważą także wyobrażeniu czytelników książki. Na co mamy ich przygotować?

— W filmie jest to rola niewielka. Przy dokładniejszym odczytywaniu książki okazało się, że jest to postać przez Żeromskiego zaledwie naszkicowana. Księżniczka Elżbieta występuje właściwie w dwu większych scenach — i to jakby, w pewnym sensie, niedokończonych. Ale mimo tych zastrzeżeń, ma pani słuszność: jest to rola trudna, ponieważ niełatwo będzie sprostać wszystkim wyobrażeniom o tej postaci. W „Wojnie i pokoju" Vidora — na przykład — dla mnie sprawdziła się tylko Natasza — Audrey Hepburn. Nie sądzę, by była to tylko sprawa wyglądu zewnętrznego aktorki; po prostu dzięki swemu wielkiemu urokowi, Hepburn potrafiła osiągnąć wielki sukces.

— Mówi pani, że księżniczka Elżbieta jest u Żeromskiego zaledwie zarysowana. A przecież należy do postaci, które każdy chyba pamięta.

— Dzieje się tak dzięki jakiemuś specjalnemu klimatowi scen, w których bierze udział. Czy pamięta pani, że podczas długiej sceny miłosnej — księżniczka Elżbieta i Rafał nie mówią do siebie niemal ani słowa? Tak, ta rola — w sensie trwania na ekranie — jest prawie epizodem.

— Pani partnerem jest Daniel Olbrychski...

— To partner naprawdę niezwykły: o ogromnej wyobraźni, wielkiej spontaniczności reakcji. Ma on jeszcze jedną cechę, którą u partnerów filmowych spotykam dość rzadko: ogromny respekt dla partnerki. Na ogół nawet w scenach, których ostateczny efekt zależy od wielu partnerów, aktorzy dość egoistycznie myślą tylko o sobie: czy pięknie się wygląda, czy dobrze się gra. W scenach z Rafałem spotkało mnie miłe rozczarowanie: on zawsze gotów jest ustąpić. Zresztą w całej ekipie aktorskiej „Popiołów" panowała doskonała, przyjazna atmosfera.

— Rola w „Popiołach" jest siedemnastą, bodaj, w pani dorobku, ale wśród pozostałych kilkunastu były, oczywiście, lepsze i gorsze. Czy przyjmuje pani każdą rolę zaproponowaną przez każdego reżysera?

— Uznano, że jestem aktorką filmową. Nie ja wymyśliłam tę nazwę, ale wydaje mi się, że to do czegoś zobowiązuje. Przyznam, że droga do zdobycia tego „tytułu zawodowego" nie była najłatwiejsza. Zaczynałam bez dyplomu, nieraz mówiło się o amatorstwie mej gry. Gdy zrobiłam dyplom i zagrałam w teatrze, przestało się o tym mówić, choć fakty te nie mogły przecież w decydujący sposób wpłynąć na wzbogacenie mych środków aktorskich.

Film stanowi jedyne źródło mego utrzymania. Jakiej więc spodziewa się pani odpowiedzi na to pytanie? Dodam, że u nas w ogóle nie jest przyjęta selekcja ról. Aktorzy na ogół nie odrzucają propozycji; każda — zawsze może być ostatnią. Kto w ogóle chce grać w filmie, musi korzystać z propozycji, jakie otrzymuje.

Tak, zdarzyło mi się — dwa czy trzy razy — nie przyjąć proponowanej roli. Ale to sprawa wcale niełatwa i bardzo delikatna. Zresztą ileż jest tych dobrych głównych ról kobiecych w naszych filmach?

— Grała pani w teatralnym spektaklu „Za rzekę, w cień drzew" według Hemingwaya. Czy pozostaje pani dalej w kontakcie z teatrem?

— Jestem pewna, że praktyka teatralna jest potrzebna każdemu aktorowi filmowemu; daje doświadczenia warsztatowe — czego film nie daje. Chcę więc grać w teatrze, ale nie wtedy, gdy mam inne zobowiązania; być może zrobię sobie kiedyś przerwę w pracy filmowej... Nie wyobrażam sobie jakiejkolwiek odpowiedzialnej pracy wykonywanej w ciągłym pośpiechu.

— Czy można mówić o jakimś stylu pracy naszego aktora filmowego, może o pani własnym stylu?

— Odpowiedź zależy od tego, co rozumie się pod tym określeniem. Nie sądzę jednak, by można było mówić o stylu w warunkach, gdy nigdy nie otrzymuje się roli pisanej dla siebie. Można zaledwie mówić o jakiejś manierze, wyrażającej się czysto zewnętrznie — w sposobie ubierania, sposobie zachowania się. Aktor „z zewnątrz" dostaje parę elementów, które w sposób zasadniczy wpływają na jego pracę: myślę o scenariuszu, reżyserze, partnerze, nie przypominając już o takich „drobiazgach" jak dialog, którego nie sposób nieraz wypowiedzieć, jak kostium, w którym często źle się czujemy...

— Chyba najwięcej komplementów zebrała pani za rolę Ingi w „Pierwszym dniu wolności"?

— To rola najlepiej napisana wśród tych, które dotąd grałam. Zatem łatwiejsza w interpretacji. Z reżyserem Fordem doskonale się pracuje, ogromnie mi też pomogło doświadczenie partnera — Tadeusza Łomnickiego. Co do mnie, początkowo chciałam, by Inga była jeszcze bardziej oschła, ostrzejsza. Ale zawierzyłam reżyserowi i partnerowi — ich ogromnemu wyczuciu i wiedzy: w końcu tak grałam, jak oni by chcieli to widzieć. Ale i nie przeciw sobie.

— Czy aktor może grać wbrew reżyserowi?

— Na pewno może, ale... po co? Film jest sprawą zespołu ludzi; jednakże, sądzę, że warto nieraz po prostu dyskutować, dzielić się z reżyserem swymi uwagami i propozycjami.

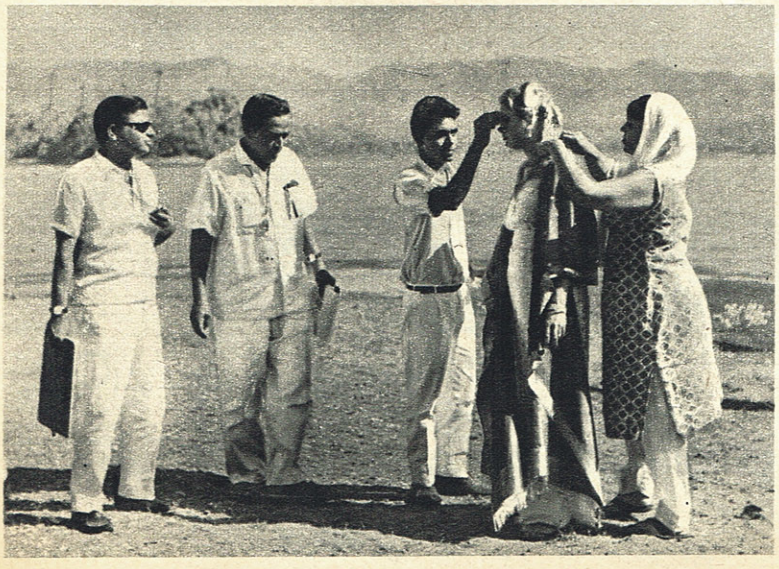
— Wyjeżdża pani znów za granicę?

— Otrzymałam interesującą rolę w belgijskim filmie reż. André Delvaux. Będę też na festiwalu w Cannes na pokazie „Pierwszego dnia wolności".

Rozmawiała:

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

17 postaci filmowych
„Rękopis znaleziony w Saragossie"



W czasach Aleksandra Wielkiego
„Aleksander i Chanakya" realizowany w Indii

— Pod prąd
Marcel Carné

O NOWYM FILMIE PRODUCENTACH I „NOWEJ FALI" — mówi MARCEL CARNÉ

Powieść znanego pisarza francuskiego Georgesa Simenona „Trzy pokoje w Manhattanie" opowiada o dwojgu samotnych ludziach, których los rzucił na bruk Nowego Jorku; dochodzą tam do przekonania, że nie mogą żyć bez siebie. Książka ta zostanie przeniesiona na ekran przez wybitnego przedstawiciela starszego pokolenia francuskich filmowców, Marcela Carné („Ludzie za mgłą", „Komedianci", „Teresa Raquin").

— **Jeśli mój nowy film** — mówi Carné w wywiadzie dla „Le Figaro Littéraire" — **będzie miał jakąś wartość, to jedynie ze względu na zawarte w nim obserwacje psychologiczne. Płynę więc przeciwko panującemu obecnie prądowi, który opowiada się za działaniem, nie — za psychologią. To mnie jednak nie martwi.**

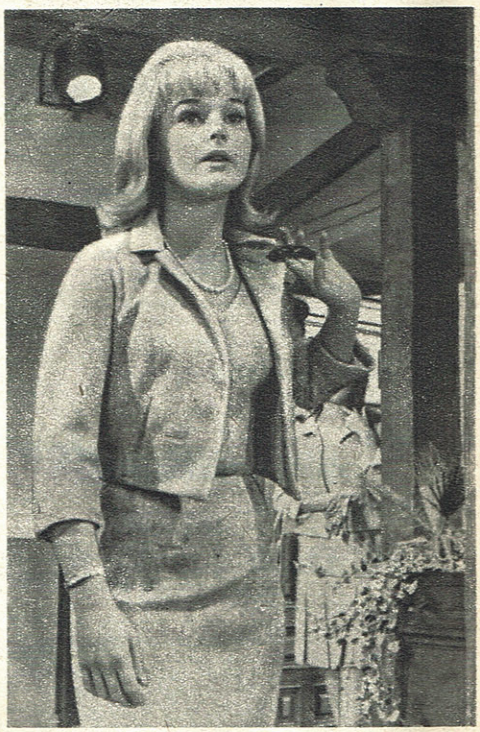
W maju będę kręcić plenery w Nowym Jorku. Odnajdę tam zapewne atmosferę wielu moich filmów realizowanych dawniej w Paryżu: akcja toczyć się będzie w małych barach, kawiarenkach i hotelach. Kiedy w czerwcu ubiegłego roku, w czasie podróży dokumentacyjnej, szukałem hotelu Lotos, który Simenon wymienił w swej książce, wydanej w 1946 roku, okazało się, że u zbiegu 42 ulicy i 2 Alei wznosi się kupa gruzów: przed dwoma tygodniami Lotos został rozebrany. Znalazłem więc inny, pomoc zupełnie podobny hotel — Sherman. Chodzi mi przede wszystkim o obrazowe wykorzystanie kontrastu: stare ceglane domostwo o trzech kondygnacjach wciśnięte pomiędzy nowoczesne drapacze chmur. Akcent ten podkreśli nastrój przygnębienia osób dramatu.

Producenci pytali mnie przed kilku laty, czy nie mam jakichś pomysłów. Przedstawiałem wówczas rozmaite propozycje i zaczynała się bezowocna dyskusja. Dziś sami producenci wynajdują mi tematy. A odpowiadać można im tylko: „tak" lub „nie". Skoro odrzuciło się już pięć propozycji, trudno uniknąć ryzyka wyrażenia zgody na szóstą: wystarczy, gdy zobaczy się rano nowy rachunek od krawca lub wezwanie do urzędu podatkowego. Jeśli nasi producenci wykazują jakiś postęp, to jedynie wstecz. Ich ambicje kurczą się w miarę rozwoju małostkowego skąpstwa i ciasnoty poglądów.

Udało nam się przeżyć okres, kiedy co dzień rodził się nowy reżyser filmowy. Oficjalne czynniki poświęcały tym neofitom niezwykle troskliwą uwagę. Duż jednak z owych dwustu „twórców" potrafiło się utrzymać na powierzchni? Trzech lub czterech. Wszyscy inni, skoro tylko zaprzestali autobiograficznego bełkotu, wykazali się zupełną nieudolnością artystyczną i wrodzoną impotencją! U publiczności wywołało to wyraźną niechęć do X Muzy. A przecież film nie jest przeznaczony tylko dla paru setek snobów.

SMOKTUNOWSKI W RO

Znakomity aktor radziecki Innokientij Smoktunowski („Ham w filmie pt. „Na jednej planecie", przygotowywanym przez w filmu toczy się w ciągu 24 godzin — 31 grudnia 1917 i 1 stycz w tym czasie z robotnikami Piotrogrodu, po raz pierwszy przyj dyplomatyczny i uczestniczy przy wyniarszu oddziału Czerwonej seruje — Ilja Giszwanger.



NOWOŚCI Z ZAGRZ

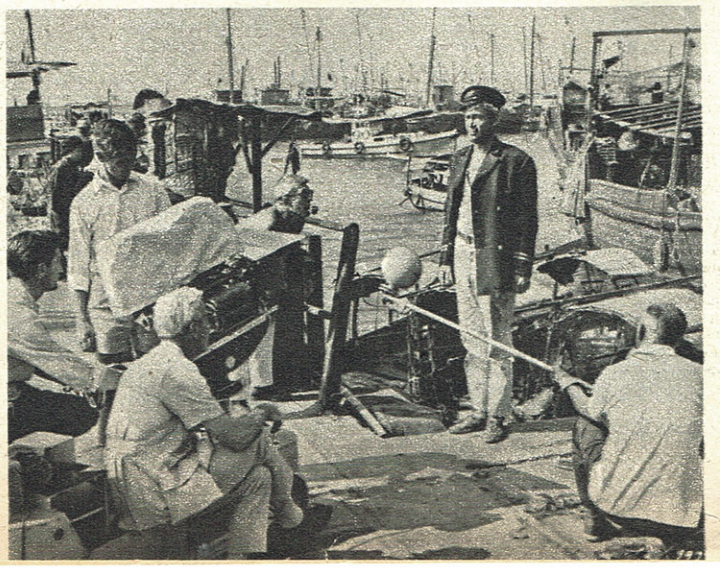
W wytwórni Jadran-Film w Zagrzebiu powstają trzy no Branko Bauer realizuje film „Przyjść i zostać", które wieśniacy przybywający do wielkiego miasta i staraj we życie.

Fadil Hadžić opowiada w swym filmie „Długie milczenie" o zaweźły w tragiczny sposób tortury, jakim poddano ją podczas hitlerowską.

Reżyserem trzeciego filmu jest Obrad Gluscević (jego „Zwariow ce na nasze ekrany). Tytuł filmu — „Światowiec" — odnosi się d ry opuszcza swoje rodzinne miasteczko nad Adriatykiem i wyjeż konaniu, że w „wielkim świecie" można „żyć bez pracy".

Następnym, po „Lordzie filmie filmem Petera O'Toole jest „Will Adams". Rzecz dzieje się w siedemnastym wieku. O'Toole gra rolę żeglarza angielskiego, który ląduje w Japonii i zdobywa władzę nad jednym z udzielnych księstewek. Scenariusz napisał znakomity scenarzysta amerykański Dalton Trumbo („Spartakus").

WILL ADAMS W JAPONII



Angielski żeglarz
Peter O'Toole (w środku)

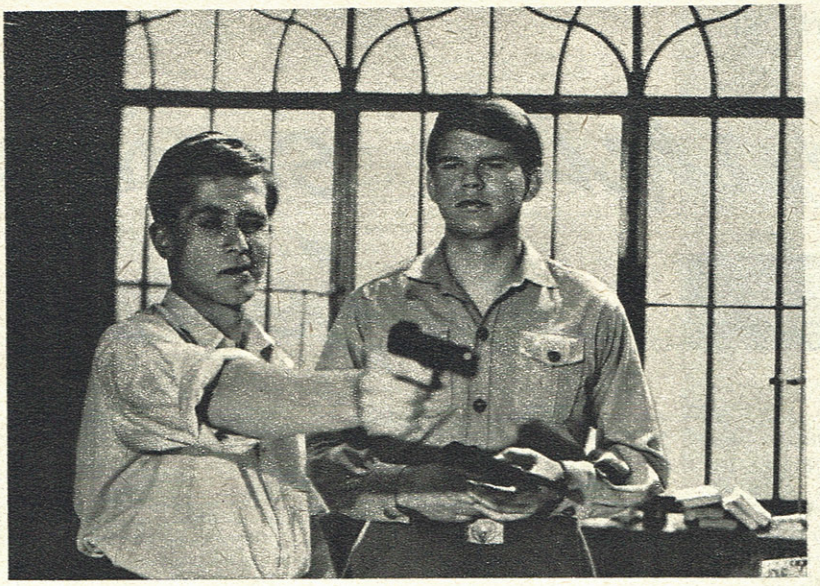
Parodie...

Włoski specjalizują się nych utworów film Kleopatra" (z udziale reżyser Sergio Corbucci pr lizacji „Syna Lamparta", k parta" Luchino Viscontiego wieści Thomaso di Lampedu

Ostatnie m

„Crack in the World" tytuł fantastyczno-n wej rez. Andrewa przed niebezpiecznymi eks Główną atrakcją filmu — drews, Janette Scott, Kie Knox — są, obok ciekawe akcji, zdjęcia katastrof, któ szego globu.

ŻYCIE SA



Oszukana młodzież
„Przygody Wernera Holta"

FILM SZUKA PRAWDY

Premiera filmu „Przygody Wernera Holta" była w NRD jednym z największych wydarzeń kulturalnych ostatnich tygodni. Film wzbudził olbrzymie zainteresowanie, zarówno wśród młodzieży, jak i wśród widzów starszego pokolenia. Pierwsi pragnęli dowiedzieć się zeń o dramatycznych losach swych rówieśników sprzed lat dwudziestu i poznać wydarzenia znane im tylko z opowiadań; drudzy — zobaczyć na ekranie samych siebie w najtragiczniejszym okresie ich życia: zmarnowanej przez wojnę młodości.

oparty został film; rozeszła się ona w nakładzie miliona 700 tysięcy egzemplarzy, doczekała się również wielu przekładów za granicą. Głównym tematem „Przygód Wernera Holta" jest trudny i skomplikowany proces samookreślenia młodzieży niemieckiej w końcowej fazie wojny — młodzieży oszukanej, pchanej ku bezsensownej śmierci na ostatnich szańcach hitlerowskiej obrony, a jednocześnie coraz wyraźniej uzmysławiającej sobie istotę stanu rzeczy.

Mogło się wydawać, że książka zafascynuje filmowców — przede wszystkim zewnętrzną dramatycznością wydarzeń. Reżyser Joachim Kunert podszedł jednak do problemu adaptacji inaczej niż wielu jego poprzedników.

— *Znowu film wojenny? Nie!* mówi reżyser. — *Film przeciwko wojnie, film o pogmatwanych przez wojnę losach ludzkich. Szukamy prawdy; żądamy od widza, by rozwiązywał niezwykle trudne zadania moralne, by czynił to sam, z pełnym poczuciem odpowiedzialności. Nie zamykamy żadnych spraw, lecz ujawniamy je do końca.*

Wychodząc z tego założenia — reżyser zrezygnował z chronologicznej narracji; zderzanie scen odległych od siebie w czasie i przestrzeni pozwala mu tym sugestywniej ukazać wszystkie etapy wewnętrznej ewolucji Wernera Holta.

Do sukcesu całości przyczynił się także udział kilkudziesięciu najwybitniejszych aktorów NRD, którzy odtworzyli bogatą galerię postaci, przesuwających się przed oczami widza w tym trzygodzinnym filmie.

M. H.

Pocztówka z Berlina

Ciekawość jednych i drugich podsycała niewątpliwie lektura książki Dietera Nolla, na której

Komiksy inspirują Alaina Resnais

We włoskiej miejscowości Bordighera, gdzie odbywa się doroczny festiwal filmów komediowych, urządzono wystawę komiksów z całego świata. Z okazji wystawy, kilku profesorów wygłosiło referaty, w których m.in. udokumentowano naukowo „moralny upadek komiksów Disneyowskich".

„Pozytywną postać Myszki Miki — stwierdził prof. Giovanni Bertini — zastąpił ostatnio całkowicie negatywny kaczor Donald. Jest to bardzo groźne świadectwo upadku amerykańskiej obyczajowości..."

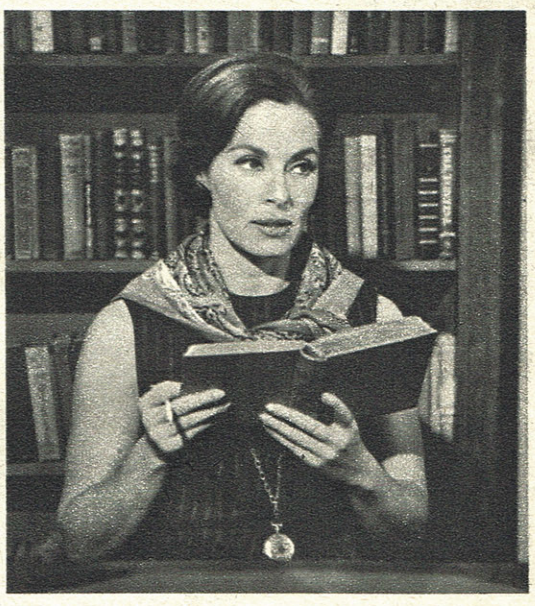
Na wystawę przybył również Alain Resnais, który przyznał, że jest bardzo zainteresowany tym gatunkiem twórczości, a niektóre pomysły w filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie" oparł na komiksach amerykańskiego rysownika Lee Falka. Resnais spotkał się z Falkiem i wyraził chęć wspólnego nakręcenia filmu.

FESTIWAL NOWEGO FILMU

W Pesaro odbędzie się w dniach 29 maja — 6 czerwca 1965 roku pierwszy Międzynarodowy Festiwal Nowego Filmu, który jest kontynuacją Festiwalu Filmu Niezależnego w Poretta Terme.

Ogłoszony niedawno regulamin przewiduje, że festiwal w Pesaro będzie corocznym przeglądem debiutów reżyserskich z całego świata. Celem imprezy jest poszukiwanie i ujawnianie nowych talentów filmowych. Organizatorzy mogą jednak dopuścić do udziału w konkursie utwory nie-debiutantów, jeśli stanowią one poważną próbę realizatorską w dziedzinie filmu aktorskiego. Wyboru filmów dokona komisja selekcyjna złożona z dyrektora festiwalu i czterech włoskich krytyków filmowych. W skład tegorocznej komisji weszli krytycy: Lino Micciche, Nino Argentieri, Battista Cavallaro, Fernaldo Di Giammetteo, Giovanni Grazzini — organizatorzy festiwalu w Poretta Terme.

Dyrekcja festiwalu podała do wiadomości, że zaproszono około pięćdziesięciu kinematografii, czyli, praktycznie biorąc, wszystkie kraje produkujące filmy.



Jednym zdaniem

Znany komik amerykański Jerry Lewis wystąpi razem z Tony Curtisem w filmowej wersji sztuki teatralnej Marka Camoletti „Boeing, Boeing"; reżyseruje John Rich.

*

„Lew w piwnicy" — to tytuł filmu angielskiego utrzymanego w stylu czarnej komedii, który zamierza zrealizować reżyser Ralph Thomas.

*

Viveca Lindfors (na zdjęciu) wróciła po dziesięciu latach do Hollywoodu i objęła jedną z głównych ról w filmie „Sylvia".

BERNHARDT

Producent francuski J. V. Chevalier zapowiada realizację biograficznego filmu o życiu Sary Bernhardt. Tytuł: „Boska Sara". Rolę tytułową ma zagrać mało znana aktorka amerykańska Lois Nettleton.

STANISŁAW JANICKI

Na jakim świecie żyjemy?

Problemy filmu polskiego (1)

Po okresie ogólnych, a czasem ogólnikowych dyskusji o filmie polskim — wkraczamy w okres dyskusji szczegółowej. Używane dotąd określenia ostateczne (kryzys, kapitulacja, ślepy zaułek) ustępują przed sformułowaniami może nie tak efektownymi, ale na pewno bardziej rozważnymi, choć dyskusja nie stała się przez to mniej burzliwa. W każdym bądź razie tego pragnęlibyśmy w rozpoczętym cyklu „Problemy filmu polskiego".

O filmie polskim dyskutują przede wszystkim krytycy, działacze i twórcy. Te opinie są powszechnie znane. Często dyskutanci dla wzmocnienia swych tez powołują się na opinie widzów. Ograniczają się jednak zazwyczaj do stwierdzeń w rodzaju: **„ten film miał powodzenie"** lub **„o tamtym filmie dobrze mówią"**. Dokładniejszych wiadomości — jakie były rozmiary tego powodzenia, gdzie je zanotowano, kto i dlaczego dobrze mówił — najczęściej brak. A przecież zarówno sukces, jak i klęska są pojęciami względnymi. Milion widzów na filmie trudnym, ambitnym to nie to samo co milion na komedii gagowej. Więc i wobec cyfr trzeba być ostrożnym. Zresztą **iść na film**, to nie to samo, co uznać go za **dobry**. Pierwszy z brzegu przykład może to potwierdzić. „Matka Joanna od Aniołów", „Nóż w wodzie", „Pierwszy dzień wolności", choć cieszyły się powodzeniem, nie były szlagierami kasowymi, a jednak te właśnie filmy uznane zostały przez widzów (m. in. przez naszych czytelników) za najlepsze polskie filmy roku. Nie należy oczywiście wpadać w drugą skrajność i uważać za miarodajne jedynie doroczne nagrody publiczności, lekceważąc suchą wymowę cyfr.

Celem pierwszych artykułów naszego cyklu nie jest więc posługiwanie się cyframi dla dania ostatecznych rozstrzygnięć, lecz jedynie zorientowanie czytelników w sprawach na ogół mało znanych.

WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ W KINIE

W Polsce działa obecnie 3 785 kin „otwartych", to znaczy dostępnych, za określoną opłatą, każdemu obywatelowi PRL. 2190 kin znajduje się w miastach i miasteczkach (aparatura 35 mm), 1595 — we wsiach (aparatura 16 mm); 560 kin może wyświetlać filmy szerokoekranowe, z czego 80 znajduje się w kinach najniższych kategorii.

Jakie to są kina? Kin zeroekranowych, a więc prawdziwych kinoteatrów, estetycznie i pomysłowo urządzonych, z przestronnymi hallami-poczekalniami, bufetami, kioskami i — co najważniejsze — z dobrą projekcją, mamy 70. Nie każde kino może się pochwalić całym wymienionym „wyposażeniem", ale jakość obrazu można uznać od biedy za zadowalającą. A jednak kina te — a przynajmniej zdecydowana ich większość — mają jedną kardynalną wadę: są **za duże**. Budowane najczęściej w epoce, gdy wszystko musiało być wielkie i wspaniałe (istniał zresztą wtedy prawdziwy głód filmu), rozporządzają ilością miejsc, które zapełniają się zaledwie na kilku filmach rocznie. Warszawskie „zeroekrany" mają widownię przeciętnie 680-miejscową, podczas gdy powinny mieć 300—400-miejscową. Nie trzeba udowadniać, że odbiór filmu w pełnej sali i w sali zajętej w jednej trzeciej — jest zupełnie inny i że ma to w konsekwencji niemały wpływ na powodzenie filmu.

Kina najniższych kategorii mają na ogół widownie o właściwszych rozmiarach, za to widok, jaki sobą przedstawiają, jest raczej smutny, nie mówiąc o jakości projekcji, która stała się tematem bolesnych dowcipów. Oczywiście, wiele się zmienia i stan tych kin ulega wolnej poprawie, ale nie obala to na razie faktu, że są to kina, które nie przysparzają nam chwały. Pal zresztą licho chwałę — chodzi o kulturę, a także o pieniądze! Otóż jeśli w kinach zeroekranowych i I kategorii udało się w zasadzie zahamować gwałtowny spadek frekwencji, o tyle w kinach najniższych kategorii „ucieczka" widzów jest totalna, a w każdym razie duża. Po co iść do kina, jeśli projekcja jest zła, a otoczenie odpychające? Lepiej zostać w domu i obejrzeć program telewizyjny. Jakość emisji filmów też, co prawda, nie jest najlepsza, ale przynajmniej nie potrzeba wychodzić z domu i wydawać pieniędzy.

Równie ważnym czynnikiem regulującym frekwencję jest repertuar. CWF robi wysiłki, by go uczynić bardziej atrakcyjnym. Jest to odrębne zagadnienie, powiem więc tylko, że w roku 1964 procent filmów nagrodzonych na festiwalach międzynarodowych, a wyświetlanych na taśmie 16 mm, wynosił 29 procent (wobec 20 procent w całym repertuarze). Czego by jednak nie czyniono, repertuar w miasteczku czy na wsi, gdzie istnieje **jedno** kino, musi być z konieczności okrojony. Możliwość **wyboru** filmu jest z góry ograniczona.

WZROST CZY SPADEK FREKWENCJI

Najpierw pytanie: jaki jest udział filmów polskich w całym repertuarze? Stosunkowo niewielki. Na 187 filmów pełnometrażowych przypadało w roku 1963 — 26 filmów polskich (10 szerokoekranowych), na 193 w roku ubiegłym — 25 (9 szerokoekranowych) czyli, że **na mniej więcej osiem filmów zagranicznych przypada jeden polski.** Liczba ta nie jest jednak zbyt dokładna, bo dotyczy jedynie filmów premierowych. A przecież wyświetlane są również filmy powtórkowe — zagraniczne i polskie. Dokładne ustalenie tych proporcji jest prawie niemożliwe. Posłużę się więc charakterystycznym w jakiejś mierze przykładem Warszawy. W dniu 26 stycznia br., a był to wtorek, dzień normalny (nie sobota i nie niedziela), 42 kina wyświetlały filmy zagraniczne, a 19 kin — filmy polskie. Wśród filmów polskich było 9 nowych (nie więcej niż dwa miesiące od dnia premiery), pozostałe zaś to pozycje powtórkowe. Okazuje się więc, że proporcje układają się nieco inaczej niżby to wynikało z pierwotnych obliczeń. Obserwujemy większe „nasycenie" naszego repertuaru filmami rodzimymi. Jest to związane z Dniami Filmu Polskiego, trwającymi od lipca ub. r. do maja br. Dni zorganizowane zostały inaczej niż poprzednio: nie są one jednorazową, miesięczną akcją — rozłożone zostały w sposób elastyczny na dłuższy okres czasu.

Rezultat nie dał na siebie długo czekać. Był to rezultat, który zaskoczył chyba samych organizatorów Dni — Centralę Wynajmu Filmów.

Seanse		widzowie	wpływy zł
1963	297.459	29.432.931	179.708.849
1964	353.842	37.738.930	204.576.068

Oto w dobie kryzysu frekwencji następuje na filmach polskich **wzrost widzów o 8 milionów, a wpływów o 25 milionów!**

W uzupełnieniu — dla tych, którzy dopatrywaliby się w tym jakichś magicznych zabiegów — dodam, że jeśli ilość widzów na jednym seansie na filmach zagranicznych **spadła** w roku 1964 (w porównaniu z 1963) z 110 na 108,8 — o tyle ilość widzów na polskich filmach na jednym seansie **wzrosła** w tym samym okresie z 98,9 do 106,6. Tak więc **na każdym seansie filmu polskiego było w roku 1964 prawie 8 widzów więcej niż w roku 1963.** I to powinno ostatecznie przekonać wątpiących.

Jako ciekawostkę podam, że największy wzrost widzów na filmach polskich nastąpił w województwach: rzeszowskim, bydgoskim, lubelskim, poznańskim i szczecińskim (w tym ostatnim przy bardzo niewielkim wzroście seansów). Na szarym końcu znalazły się natomiast województwa krakowskie i miasto Łódź. Nie nastąpił tu żaden wzrost seansów, minimalny wzrost widzów i — w konsekwencji — jedyny w kraju spadek wpływów.

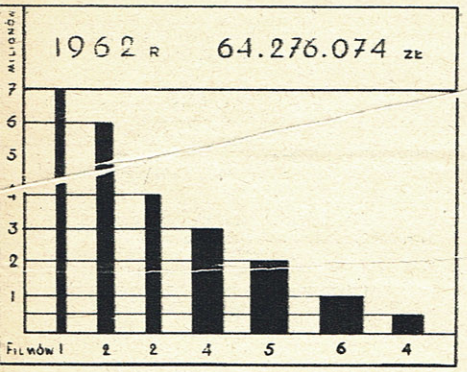
KOMU ZAWDZIĘCZAĆ WZROST?

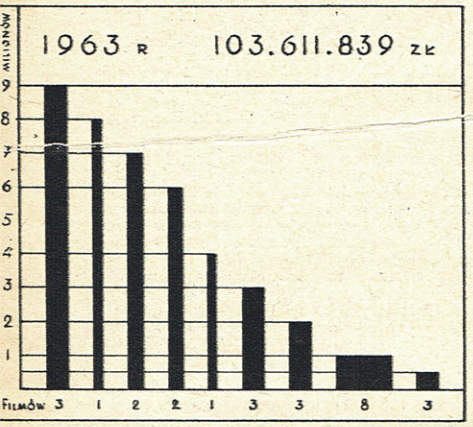
Frekwencja na polskich filmach nastraja więc optymistycznie, wskazując niedwuznacznie na tendencję zwyżkową. To prawda — rodzi się jednak pewna wątpliwość. Bierzemy przecież w naszych rozważaniach pod uwagę frekwencję na **wszystkich** polskich filmach wyświetlanych na ekranach, więc ów pokaźny wzrost może być dziełem filmów powtórkowych. To „wyż demograficzny" wkracza do sal kinowych (chociaż raz mamy z niego pożytek, a nie tylko kłopoty!); dorastająca młodzież, której zastępy są obecnie znacznie liczniejsze niż przed laty, ogląda filmy dotąd jej nieznane. Sam fakt powodzenia filmów powtórkowych jest wart odnotowania i zastanowienia. Świadczy on bowiem o stałej żywotności tych filmów. A więc zarówno o ich trwałych wartościach merytorycznych i artystycznych, jak i rozrywkowych. Filmy te podejmowały problemy żywe po dziś dzień i to w sposób, który nie razi młodych widzów (a ci są chyba najbardziej wyczuleni na to, co anachroniczne!). Gdyby powodzeniem cieszył się jakiś jeden lub dwa filmy, mielibyśmy do czynienia z wyjątkiem; powodzenie całej ogromnej grupy filmów każe traktować je jako niebagatelne zjawisko kulturalne i społeczne.

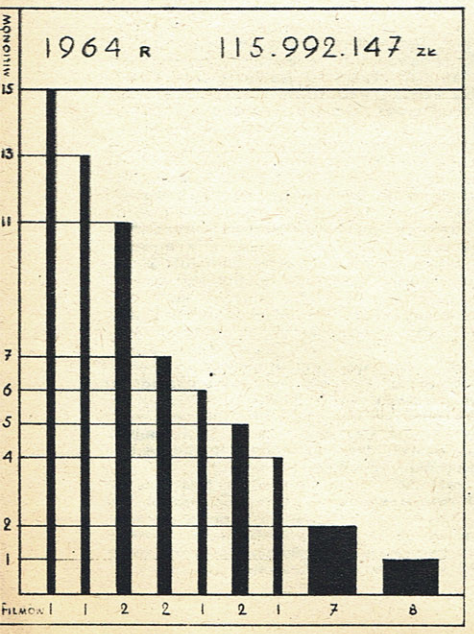
Medal ten ma jednak i odwrotną stronę. Jeśli wzrost frekwencji zawdzięczamy filmom powtórkowym — cały nasz optymizm okaże się przedwczesny, co więcej — świadczyć będzie jak najgorzej o naszej bieżącej produkcji. Przyjrzyjmy się więc dokładnie cyfrom. Napisałem, że nastąpił wzrost wpływów o 25 milionów złotych. Jaki jest w nich udział filmów nowych? Okazuje się, że suma ta dzieli się prawie idealnie na dwie połowy. Jedną „zarobiły" filmy powtórkowe, drugą — nowe. Proporcje — jeśli idzie o widzów — układają się podobnie. A więc **filmy nowe nie są ubogim krewnym!**

Weźmy teraz pod lupę tę połowę, którą zawdzięczamy filmom nowym i przypatrz-

Ile zarobiły filmy polskie? — czyli wpływy z eksploatacji







my się jej bliżej. Porównajmy ją także z analogicznymi z lat poprzednich.

Co mówi nam to zestawienie? Najpierw, że skok między rokiem 1963 a 1964 nie był tak wielki jak między rokiem 1962 a 1963. Jest to zrozumiałe bo, po pierwsze, rok 1962 był katastrofalny, najniższy w dziejach naszej powojennej kinematografii; po drugie — po przezwyciężeniu impasu każdy najmniejszy wzrost frekwencji i wpływów musi być okupiony, wobec nieustającej żywotności licznych konkurentów kina, ogromnym wysiłkiem. Sytuację ułatwi chyba nieco ów „wyż demograficzny", czyli spora, licząca setki tysięcy, rzesza nowych widzów kinowych. We wszelkich porównaniach z latami ubiegłymi musimy brać pod uwagę to, że ludność Polski uległa i ulega nadal gwałtownemu zwiększeniu, co ma w pewnej mierze automatyczny wpływ na zwiększenie frekwencji w kinach. Nie twierdzę, że to przyczyna główna czy jedyna, ale na pewno ważna.

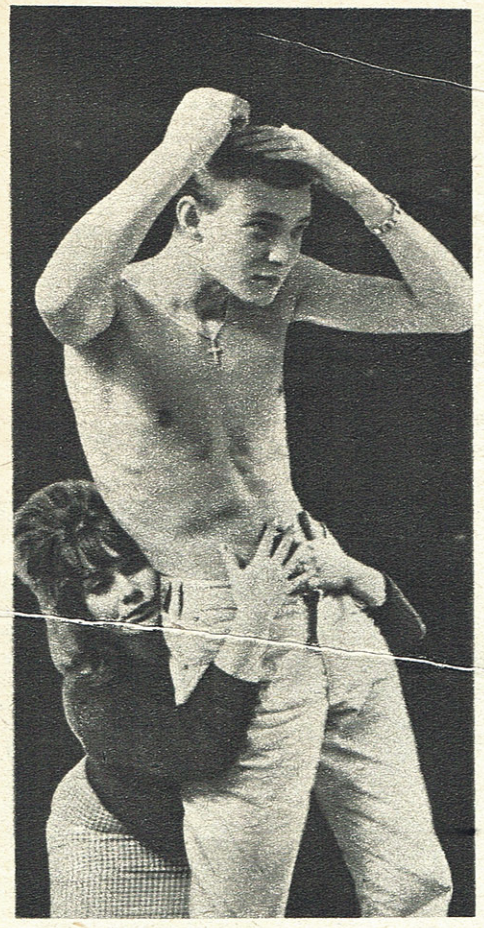
Druga obserwacja, którą można poczynić na podstawie powyższego zestawienia, sprowadza się do stwierdzenia, że „przesunięcie w górę" nastąpiło mniej więcej równomiernie. Wzrosły zastępy filmów-przodowników, które zdobywają największą widownię, a outsiderzy wyraźnie się podciągnęli. Fakt, że w roku ubiegłym nie było **ani jednego filmu, który obejrzałoby mniej niż milion widzów** należy uznać za krzepiący. Tym bardziej że w ostatnich latach nie nastąpiła żadna podwyżka cen biletów; zaledwie w kilku przypadkach skorzystano z prawa podwyższenia lub obniżenia ceny biletów.

Tak przedstawia się — w znacznym, oczywiście, uproszczeniu — „świat, na którym żyjemy". Biorąc pod uwagę wszystkie zgłoszone i niezgłoszone poprawki, można powiedzieć, że kredyt zaufania, jakim cieszą się u naszych widzów filmy polskie, nie zmalał. Widzowie polscy lubią „swoje" filmy i dają temu wyraz. Powstaje tylko pytanie, jakie są te lubiane przez widzów, a dostarczane przez kinematografię, filmy; jakie zawierają treści, co lansują, co potępiają, jaki jest stopień ich popularności. Ale o tych sprawach — już w następnych artykułach.

STANISŁAW JANICKI

Jeden z rekordzistów
„Koniec naszego świata" reż. Wandy Jakubowskiej

TRZEJ PO BERGMANIE



Przeciw cynizmowi
„Dziecinny wózek"

Narodzenie filmu szwedzkiego rozpoczęło się przed kilku laty i związane jest ściśle z trzema nazwiskami: Vilgotem Sjömanem, Jörnem Donnerem i Bo Widerbergiem. Każdy z nich zrealizował po dwa filmy — wyświetlane na festiwalach, nagrodzone, życzliwie przyjęte przez krytykę europejską. Co łączy tych młodych reżyserów? Chyba chęć przeciwstawienia się twórczości Bergmana. Najtrafniej wyraził credo artystyczne szwedzkiej „nowej fali" Bo Widerberg.

— Mój stosunek do Bergmana? — powiedział w jednym z wywiadów. — **Atakowałem go nieraz, że robi filmy traktujące o stosunku człowieka do Boga. Mnie interesują wyłącznie stosunki międzyludzkie. Tylko one są ważne: jak żyć, jak być szczęśliwym? Metafizyka filmów Bergmana jest nie do przyjęcia.**

Bergman ukazuje w swych filmach człowieka zawikłanego w tragiczne konflikty, tracącego wiarę w życie i próbującego poznać sens cierpień, zmagania z losem i przeznaczeniem. Symboliczny jest tu ów bohater

JANUSZ SKWARA

z „Siódmej pieczęci" — średniowieczny rycerz, który gra w szachy ze śmiercią. Obaj partnerzy prowadzą dialog filozoficzny: człowiek stara się wyrwać śmierci zagadkę ludzkiego bytu, prawdę o życiu pozagrobowym. Śmierć wie niewiele więcej od niego: jest tylko tępym wykonawcą przeznaczenia. Pragnie wygrać partię, żeby zagarnąć nowe ofiary. Człowiek nie potrafi jej w tym przeszkodzić, może najwyżej odwlec chwilę jej zwycięstwa. Czym jest więc życie? — powiada Bergman. — Odwlekaniem dnia śmierci, niczym więcej.

Sjöman, Widerberg, Donner — każdy na swój sposób — zrywają z metafizyczną perspektywą twórczości Bergmana. Ukazują życie w Szwecji takim, jakim jest ono na co dzień. Widerberg interesuje się ostrą problematyką społeczną, szuka związków człowieka z otoczeniem, ze środowiskiem, w którym się wychował i urodził. Jest w pewnym sensie zbliżony do tradycji filmów radzieckich z lat trzydziestych — takich jak „Trylogia o Maksymie" Kozincewa i Trauberga.

Sjöman porusza przede wszystkim problemy moralne. Nie cofa się przed ukazaniem rozwiązłości seksualnej współczesnej młodzieży, ale czyni to w określonym kontekście polemicznym. Stawia pod znakiem zapytania cały system wychowawczy i moralny współczesnej, cywilizowanej Szwecji.

Donner jest jeszcze inny: to wytrawny psycholog, którego pasjonują skomplikowane stany uczuciowe. Jego filmy ukazują gwałtowne przemiany obyczajowe i psychologiczne współczesnego człowieka. Kruszą się stare nawyki, przesądy, przyzwyczajenia — wyzwala się niepohamowany pęd do swobody, miłości, działania.

We wszystkich filmach młodych reżyserów szwedzkich jest także coś, co łączy je z tradycją rodzimej literatury i sztuki: drapieżny, gwałtowny erotyzm i wyraziście podchwycony związek człowieka z przyrodą. Te stare, lecz wciąż żywe w kulturze szwedzkiej, tematy nabierają w ich filmach nowej świeżości. Nie ma tu więc mowy o „odwiecznej walce płci" czy „sekretach duszy kobiecej". Świat widziany jest z pozycji współczesnych ludzi, którzy starają się ukształtować własne życie zgodnie ze swymi pragnieniami. Wciąż jednak napotykają na bezwład i apatię środowiska mieszczańskiego — daremnie próbując się z niego wyrwać. Rodzą się wątpliwości, rozterki; każą one ustosunkować się na nowo do spraw współżycia, miłości, małżeństwa.

SZWECJA 65 • SZWECJA 65 • SZWECJA 65

BO WIDERBERG

Ma 34 lata. Przyszedł do filmu, kiedy był już autorem czterech powieści, dwu zbiorów nowel, pamfletu na szwedzki film i słuchowiska radiowego. W roku 1960 realizuje krótkometrażówkę telewizyjną „Chłopiec z latawcem". Po tej udanej próbie pisze scenariusz i reżyseruje swój pierwszy pełnometrażowy film „Dziecinny wózek", w którym z dużą swobodą — a jednocześnie gorzkim humorem i melancholią — maluje historię osiemnastoletniej dziewczyny, robotnicy fabrycznej, uwikłanej w erotyczny trójkąt z niewiele od niej starszymi partnerami. Mówiąc o dzisiejszej młodzieży, jej stylu życia, doświadczeniach i rozczarowaniach, autor kieruje swą krytykę zarówno przeciwko rodzicom pogrążonym w leniwym egocentryzmie i ślęczącym przed telewizorami, jak i przeciwko brutalności i cynizmowi samej młodzieży. **„Trzeba jednak być ciekawym życia i czegoś poszukiwać** — konkluduje autor — **inaczej człowiek nie dowie się o sobie niczego".**

W drugim swoim filmie, „Dzielnica Kruków", stara się odmalować sytuację społeczną i obyczajową środowiska robotniczego w latach poprzedzających wojnę. Młody bohater, buntując się przeciwko bezwładowi otoczenia, ucieka od swych najbliższych, pozostawiając dziewczynę, która oczekuje dziecka. Krytyka uznała „Dzielnicę Kruków" za jeden z najlepszych filmów szwedzkich ostatnich lat. Najnowszym filmem Widerberga jest komedia „Miłość 65".

Założywszy własną wytwórnię filmową, reżyser daje w niej szansę debiutu realizatorskiego swoim rówieśnikom. Jednym z nich jest aktor Thommy Berggren, który odtwarzał główne role w obu jego filmach, a obecnie realizuje własny film o gangu młodzieżowym „Texas", oparty w dużym stopniu na materiale autobiograficznym.

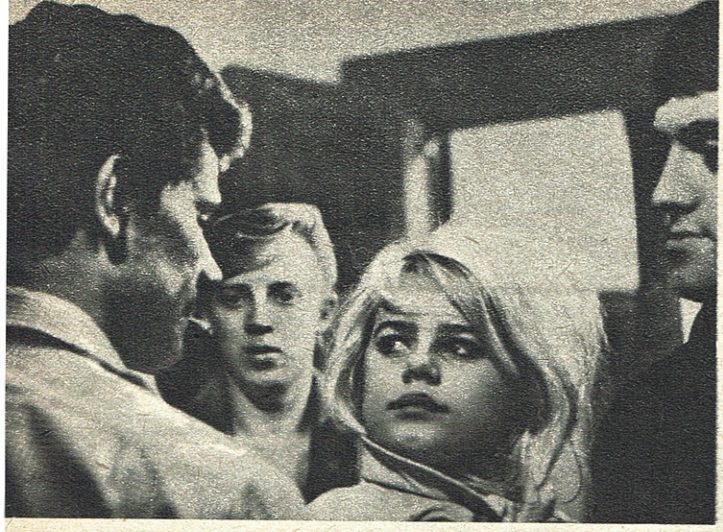
JÖRN DONNER

Ma 32 lata, jest pochodzenia fińskiego. Gdy miał 18 lat wydał swą pierwszą książkę, a od roku 1951 zajmował się krytyką literacką i filmową, jako recenzent czołowego dziennika sztokholmskiego „Dagens Nyheter". Napisał monografię poświęconą twórczości Ingmara Bergmana, ale mimo uznania dla talentu tego reżysera — zajmuje stanowisko krytyczne wobec jego filozofii, zwłaszcza odżegnuje się od ulegania jakimkolwiek jego wpływom.

W roku 1962 pisze scenariusz i realizuje film „Wrześniowa niedziela" — historię pary młodych ludzi, którzy kochają się i postanawiają pobrać. Jednak w ostatniej chwili dziewczyna cofa się: niepewności i rozczarowaniu towarzyszy obawa przed dalszym życiem i macierzyństwem. Po pewnym czasie młodzi spotykają się znowu, by przekonać się, że dawnych uczuć wskrzesić już nie można. Film otrzymał nagrodę za najlepszy debiut realizatorski na festiwalu w Wenecji — 1963.

Drugi film Donnera, „Kochać", to komedia obyczajowa, której bohaterką jest młoda wdówka, matka kilkuletniego synka. Poprzez związek z mężczyzną, który fascynuje ją swą innością, pragnie odnaleźć siebie, wyrwać się z kręgu mieszczańskich konwenansów, w jakich tkwiła u boku męża. Za kreację w tym filmie Harriet Andersson otrzymała nagrodę na festiwalu w Wenecji — 1964. Styl Donnera pełen jest ironii i inwencji w malowaniu intymnych scen kameralnych.

Najnowszy jego film nosi tytuł „Przygoda się zaczyna" i porusza problemy współżycia ludzi w świecie rozdzielonym barierami językowymi.



Przeciw metodom wychowania „491"

ZBIGNIEW PITERA

Koniunktura

Przemiany, jakie przeżywa dziś film szwedzki — odmładzając kadry realizatorskie i poszukując nowych obszarów tematycznych — mają również swe źródła w przemianach bazy materialnej i nowym systemie popierania produkcji filmowej. Ożywienie w kinematografii szwedzkiej jest w dużym stopniu wynikiem przeprowadzonych w roku 1963 reform, które zaliczyć można do bardziej radykalnych wśród kinematografii kapitalistycznych.

Jak do tego doszło?

Powojenna ewolucja szwedzkiej produkcji filmowej miała przebieg dość szczególny. W czasie wojny, jako kraj neutralny, ale pozbawiony normalnej wymiany gospodarczej, a tym samym i konkurencji filmów zagranicznych, głównie amerykańskich — siedmiomilionowa Szwecja mogła rozwinąć swą produkcję do stosunkowo olbrzymiej liczby 40 filmów rocznie. Po wojnie liczba ta zmalała początkowo do trzydziestu, a gdy pojawiła się telewizja, stopniowo spadła do dwunastu. Był to sygnał alarmowy; groźba likwidacji rodzimego filmu stała się oczywista, mimo że publiczność szwedzka — mając do wyboru 300 nowych filmów zagranicznych w ciągu roku — największą sympatią darzyła wciąż owe nieliczne filmy własne.

W tej sytuacji rząd zawarł z przemysłem filmowym porozumienie, na mocy którego podatek widowiskowy w wysokości 10 procent wpływów kasowych kin został przeznaczony na popieranie rozwoju filmu rodzimego. Powstały w ten sposób fundusz (około 2 miliony 350 tysięcy dolarów) oddano do dyspozycji nowo utworzonego Instytutu Filmowego, którego zadaniem jest szerzenie kultury filmowej w kraju.

Instytut nie tylko premiuje producentów i realizatorów, w zależności od frekwencji i walorów artystycznych ich filmów, ale utrzymuje także szkołę filmową (będzie ona kształcić rocznie 4—6 reżyserów, 3 operatorów i 3 operatorów dźwięku), archiwum, popiera kluby filmowe, prace naukowe, literaturę filmową itp. Chociaż instytut i jego agendy istnieją niecałe dwa lata, pozytywne wyniki działania nowego systemu są już widoczne. Liczba produkowanych filmów podwoiła się, raz po raz debiutują młodzi reżyserzy, a równocześnie powrócili do pracy twórcy starszego pokolenia — Alf Sjöberg („Panna Julia") i Arne Sucksdorf (realizator poetyckich filmów dokumentalnych), dla których zabrakło poprzednio miejsca w warunkach nasilonej walki konkurencyjnej.

Instytut Filmowy rozdzielił pierwsze nagrody. Otrzymali je: Ingmar Bergman za „Milczenie" i „A propos kobiet". Bo Widerberg — za „Dzielnicę Kruków", Vilgot Sjöman za „491", Jan Lindblad — za film przyrodniczy „W królestwie dzikich zwierząt" i Beng Lagerkvist — za „Śpiewające liście". Opinia jest zgodna: nagrody przyznano sprawiedliwie.

*

Oczywiście — do wszystkich omówionych wyżej posunięć zmusiło realizatorów szwedzkich zagrożenie własnego filmu, ale fakt, że czynniki rządowe nie przyjęły taktyki rozwiązań połowicznych, prowizorycznych — korzystnie wyróżnia Szwecję spośród krajów zachodnich. Uważny zaś obserwator na pewno dostrzeże, że nowy „szwedzki system" adaptuje dla swych potrzeb również pewne doświadczenia kinematografii socjalistycznych.

Powstaje jednak pytanie, jak rozwinie się sytuacja w niedalekiej przyszłości. Objawem pomyślnej koniunktury jest chociażby fakt, że np. Bo Widerberg, po nakręceniu dwóch tylko filmów, zebrał dostateczne środki, by założyć własną wytwórnię filmową. Jego śladem chcą iść inni młodzi filmowcy. Wszyscy garną się do produkcji. Jak pojemny okaże się jednak szwedzki rynek z niespełna ośmiu milionami widzów i konkurencją 300 filmów zagranicznych? Czy szybko rosnąca produkcja zdoła utrzymać swą jakość; ile nowych szwedzkich filmów zyska uznanie na rynku światowym? Czy w warunkach wolnej, kapitalistycznej konkurencji powtórzy się „szwedzki cud" — 40 filmów rocznie, który zdarzył się w nienormalnej sytuacji wojennej?

SZWECJA 65 • SZWECJA 65 • SZWECJA 65

VILGOT SJÖMAN

Ma za sobą karierę dziennikarza, powieściopisarza, dramaturga i scenarzysty. Był współpracownikiem Bergmana i doradcą artystycznym wytwórni „Svensk-Film". W roku 1963 zadebiutował jako reżyser filmem „Kochanka"; bohaterką jest młoda dziewczyna zakochana w mężczyźnie, którego nie umie zatrzymać przy sobie. Krytyka oceniła film bardzo wysoko, podkreślając wyjątkowy dar obserwacji reżysera i delikatność psychologicznego rysunku postaci.

Drugi swój film pt. „491" oparł Sjöman na powieści młodego pisarza Larsa Görlinga, oskarżającej system wychowania wykolejonej młodzieży. Film niesłychanie jaskrawo wygrywał wątki seksualne powieści; wywołał skandal, został zabroniony przez cenzurę i był przedmiotem debaty parlamentarnej. Ostatecznie, po pewnych retuszach, wszedł na ekrany, ciesząc się olbrzymim powodzeniem i zyskując uznanie krytyki za drapieżność i bezkompromisowość potrakowania ważkiego społecznie tematu.

Najnowszym filmem Sjömana jest „Suknia", studium psychologiczne starzejącej się kobiety, która okazuje się rywalką swej młodziutkiej córki w walce o względy tego samego mężczyzny.

Twórczość Sjömana cechuje wszechstronność zainteresowań i wyczulenie na współczesną problematykę psychologiczno-obyczajową.

Przeciw mieszczańskim nawykom „Kochać"

HEN

Aleksander Jackiewicz

Lubię Hena. Chętnie powracam do jego utworów, kiedy zmęczy mnie „literatura". Jest inny. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, żeby stwierdzić, że jego proza ma coś z siły Hemingwaya. Wolę Hena, jak wolę Londona. Hemingway za często demonstruje bicepsy.

Hen jest prawdziwszy. Niby tak samo: wojna, walki sportowe. Rejony, gdzie bohater zostaje doprowadzony do granic wytrzymałości, lub je przekracza. Człowiek Hena często ociera się o śmierć. Jest twardy. Ale jego siła ma inną jakość. Jest konieczna, by przetrwać. Bohaterowie Hemingwaya, jak on sam to robił, szukają niebezpieczeństw, niby niepewni swoich sił. Do bohaterów Hena niebezpieczeństwa przychodzą same. Inna genealogia, inna historia.

Hen jest ludzki — jeżeli to nadużyte słowo jeszcze oznacza ciepły stosunek do świata, zrozumienie, współczucie. Hen jest lakoniczny. Jaka to rzadka cecha we współczesnej literaturze. Jego pisarstwo jest zwarte, lapidarne, atrakcyjne. W czasach literatury rozlazłej. Hen to także znakomity fabularzysta. Ja wiem, że i to niedobrze. Nie szkodzi.

Owszem, winien unikać łatwizn, które czasem mu przeszkadzają w pogłębieniu tematu. Łatwizn i liczmanów fabularnych. Tu grozi przedobrzenie, słowo bywa mu nazbyt posłuszne.

Ale też niech unika Prousta. Ostatnio zaadaptował fragment „W poszukiwaniu straconego czasu" dla telewizji. Wyszło gorzej niż gdyby sam coś dla niej napisał. Proust, ten rezerwuar świadomości, w której odcisnęła się realność: jak go pokazać na ekranie, gdzie zawsze realność jest najpierw? A może Hen chciał, grzebiąc się w Proušcie, uszlachetnić swoje rzemiosło? Bo nazywają go pisarzem popularnym. To brzmi u nas nieprzyzwoicie.

Niech zostanie sobą. Prousta już mamy. Zresztą refleksja, właśnie refleksja psychologiczna, nie jest obca jego twórczości. Pamiętam „Skromnego chłopca w haremie". Albo „Autobusy jak żółwie"; kiedy usłyszałem, że Hen z tego opowiadania robi film, nareszcie nie oddając tekstu w obce ręce, myślałem, że może, po tylu nieudanych lub niepełnych próbach, pokaże on reżyserom, na czym polega ich błąd. Nie wyszło.

Hen — powiedziałem — jest mistrzem fabuły, więc anegdoty, która na ekranie wciąż przecież bardzo się liczy. Umie też bezbłędnie zarysować postacie, sytuacje, w zewnętrznym, zmysłowym opisie. Ale niestety — niestety dla filmu — jego utwory to nie tylko szkielet fabularny czy sytuacyjny, i nie tylko samogrające figury. To przede wszystkim stale uchwytna, stale obecna narracja. Z narracji, ze sposobu opowiadania, z tonu, stylu wreszcie — rodzi się to, co zdawałoby się czysto filmowe. Choćby owe częste „ja" czy „my" narratora. Od narratora wszystko zależy, on siedzi w środku opowiadanego świata. Opowiadany świat Hena tylko pozornie jest zewnętrzny. Chyba jeden Kutz w „Nikt nie woła" to zrozumiał. Na nowo rozbabrał utwór pisarza i złożył go. Ale zupełnie po swojemu. Inni przeważnie, wraz z samym Henem, uwierzywszy w gotowość materiału, starali się przenieść go na ekran żywcem. Szkoda, że tak znakomite pozycje, jak „Nieznany", „Bokser i śmierć", a także „Autobusy" — zostały już w filmie zmarnowane.

Sprawa polega na tym, że — jak wszystkie adaptacje — także i te trzeba robić od podstaw. Od nowa opowiadać. Od nowa przechodzić drogę, którą pisarz przeszedł. Znów sięgać do materii życia. Zapomnieć o literaturze. Pozostawiając literacki tekst, jego treść, jego formę — tylko jako linie wytyczne.

Czy „Autobusy jak żółwie" zniechęciły Hena do ponowienia prób realizatorskich? Nie tylko jego proza, ale także rodzaj jego talentu predestynuje go do filmu. Trochę jak było ze Ścibor-Rylskim (który — mam nadzieję — nie zraził się tym, co nasza krytyka o nim wypisuje).

krótki metraż

LUDZIE Z KARABINAMI

Jest to film o Armii Radzieckiej, ściśle mówiąc — o jej historii. Założeniem było pokazanie narodziu tej armii, najważniejszych wydarzeń z jej „życiorysu", a także jej odrębnego charakteru. Takie założenie rodzi, oczywiście, wiele niebezpieczeństw. Sam temat bowiem narzuca już określony sposób zorganizowania materiału; gdzie tu miejsce na świeże, nowe, zaskakujące spojrzenie, na film odkrywczy i atrakcyjny!

A jednak „Ludzie z karabinami" są takim świeżym i, w znacznej mierze, odkrywczym filmem. Reżyser Wincenty Ronisz (niegdyś filmowiec-amator), autor interesującego „Generała Waltera", zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie na niego czyhają. Przede wszystkim zrezygnował więc z najbardziej znanych materiałów. Nie znajdziemy w tym filmie ani wzięcia do niewoli marszałka Paulusa, ani rzucania zdobycznych sztandarów na Placu Czerwonym. Nie znajdziemy też — w zasadzie — zdjęć wielkiej batalistyki. Znajdziemy natomiast owych tytułowych „ludzi z karabinami", o których kiedyś pogardliwie mówiono, że noszą je na sznurkach, choć — o czym film przypomina — było znacznie gorzej: nie mieli w ogóle karabinów.

Film, mówiąc o ludziach, mówi jednocześnie o życiu kraju, o jego ciężkiej walce o chleb i o wolność. W filmie nie ma tanfar i gromkich przemówień. Jest natomiast wstrząsający obraz okrutnej wojny, obraz nieludzkiego wprost wysiłku żołnierzy i obraz radości powrotu do domu tych, którzy przeżyli.

„Ludzie z karabinami" — to film skromny i surowy. Pozornie nawet nieefektowny, choć wykorzystane tu zostały w większości materiały zupełnie u nas nieznane. Jest to jednak film wstrząsający, głęboko ludzki w swej warstwie myślowej — niebanalny i nietradycyjny. Jest to ponadto przykład dobrej roboty filmowej, umiejętnego posługiwania się materiałem faktograficznym i podporządkowania go głównej koncepcji. Znakomicie filmowo pokazano napaść hitlerowców na Związek Radziecki, zakończenie wojny i przejście do czasów współczesnych — poprzez zestawienie powrotu żołnierzy z frontu i powrotu pierwszego kosmonauty z podróży po orbicie okołoziemskiej. Ten akcent kończy zresztą bardzo trafnie i wymownie cały film.

ESJOT

Okrutna wojna

„Ludzie z karabinami" (Wytwórnia Filmowa WP „Czołówka"), reż. Wincenty Ronisz

Nasi recenzenci pisali...

„OBOK PRAWDY" — debiut Janusza Weycherta;

Wiele interesujących sytuacji: migracja chłopska do miast, asymilacja nowego narybku, awans społeczny, psychiczne i obyczajowe antagonizmy. Ale nie wystarcza powołać się na autentyczne zdarzenia, aby uzyskać ich wiarygodność.

●

„JEST TAKI CHŁOPAK" (ZSRR), reżyserował Wasilij Szukszin:

Ta początkowo beztroska komedia, kpiąca z kołchozowych pokazów mody, zamienia się w refleksyjną opowieść o subtelnych obserwacjach obyczajowych.

●

„PEŁNIA ŻYCIA" — film jednego z najwybitniejszych twórców japońskich — Susumu Hani:

Związek między indywidualnym losem a oddziaływającym nań światem zewnętrznym. Żadnych dramatów, spięć, gwałtowności.

●

„8½" — wielki film Federico Felliniego:

Jedno z najdonioślejszych wydarzeń artystycznych ostatnich lat. Wstrząsająca podróż po nieznanych rejonach ludzkiej egzystencji.

●

„ŻYCIE RAZ JESZCZE" — film rozrachunkowy według scenariusza Romana Bratnego. Reżyserował Janusz Morgenstern:

Znacznie ciekawszy, od niedawnego „Rachunku sumienia" Dziedziny. Reżyserowi udało się tu powołać do życia wiarygodne postacie. Happy-end nieumotywowany wprawdzie dramaturgicznie, ale umotywowany historycznie.

●

„BOKSER I ŚMIERĆ" — adaptacja obozowego opowiadania Józefa Hena, zrealizowana przez czechosłowackiego reżysera Petera Solana:

Mimo wierności wobec literackiego oryginału — nie wykorzystano wszystkich możliwości tkwiących w opowiadaniu. Znacznie więcej miejsca poświęcono osobie więźnia obozu niż komendantowi. Może proporcje te należało odwrócić?

●

„BARWY WALKI" — film o walkach partyzanckich na Kieleczyźnie według książki gen. Moczara. Reżyserował Jerzy Passendorfer:

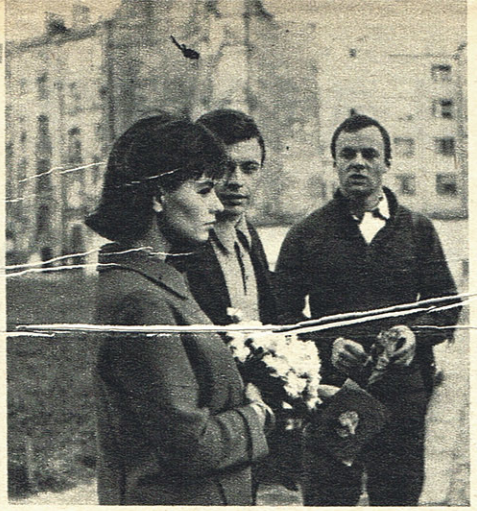
Pewien istotny fragment naszej historii. Zdawano sobie sprawę, że nie trafi się do licznej i młodej widowni, jeżeli zabraknie atrakcyjnej formy.

●

„RĘCE NAD MIASTEM" — jeden z najwybitniejszych filmów włoskich ostatnich lat. Reżyserował Francesco Rosi:

Ten „nowofalowy" film, film artystycznej awangardy, film obserwacji wieloplaszczyznowej, jest zarazem jednym z najsilniejszych ciosów politycznych w kinie europejskim ostatnich lat.

PINGWIN



Scenariusz i reżyseria: **Jerzy Stefan Stawiński**
Zdjęcia: **Stefan Matyiaszkiewicz**
Muzyka: **Krzysztof Komeda**
Wykonawcy: Pingwin — **Andrzej Kozak**, Baśka — **Krystyna Konarska**, Łukasz — **Zbigniew Cybulski**, rodzice Pingwina — **Janina Kałuska-Szydłowska** i **Mieczysław Milecki**, Adaś Bączek — **Wojciech Duryasz**, [illegible] rodzice — **Elżbieta Czyżewicka** i **Andrzej Szczepkowski**, Ossetnik — **Stanisław Tym**. W pozostałych rolach: **Irena Karel**, **Emilia Krakowska**, **Carmen Richard**, **Małgorzata Wiśniewska**, **Maciej Damięcki**, **Jerzy Kozakiewicz**, **Mirosław Majchrowski** i **Jerzy Trojan**.
Produkcja: ZRF KAMERA 1964

*

Romantyczna historia młodego człowieka, jego miłości, która czyni go dojrzałym. „Pingwin" — to drugi, po „Rozwodów nie będzie", samodzielny film znanego pisarza i scenarzysty Jerzego Stefana Stawińskiego. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Kronika czterech lat". Realizacja i zdjęcia: **Roman Wionczek.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — 1964. Dokument o kombinacie petrochemicznym w Płocku.

TYSIĄCZNE OKNO

(La 1.000-e Fenêtre)

Scenariusz: przy współpracy **Pierre Roustanga**, **Jacques Lanzmann** i **Robert Menegoz**
Reżyseria: **Robert Menegoz**
Zdjęcia: **Jean Penzer**
Muzyka: **Marcel Landowski**
Wykonawcy: Armand Vallin — **Pierre Fresnay**, Georges Desvignes — **Jean Louis Trintignant**, Ania — **Barbara Kwiatkowska**, dziadek Billon — **Julien Carette**, Fourtet — **Michel de Ré**, Annie Lebrun — **Françoise Fleury**.
Produkcja: Pierre Roustang — Ulysse Productions-Films Saint-James (Francja) — 1960.

*

Zagraniczny debiut Basi Kwiatkowskiej, zresztą nie najlepszy i w nie najlepszym filmie. Jest to bowiem dość nudna i rozwlekła historyjka o pewnym dziwaku i samotniku, który broni swego niewielkiego domku, mimo że uniemożliwia to dalszą rozbudowę nowoczesnego osiedla pod Paryżem.

Dodatek: „Spiejoza". Realizacja: **Tadeusz Jaworski.** Zdjęcia: **Sergiusz Spruding** i **Jerzy Gościk.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — 1964. Spiejoza — to imię sudańskiej dziewczyny, która postanowiła zostać pielęgniarką. Film opowiada o jej pierwszych doświadczeniach w pracy.

Dodatek: „Hobby — X Muza". Realizacja: **Robert Stando.** Zdjęcia: **Jerzy Chluski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie — 1964. Reportaż o pracy amatorskiego klubu filmowego „X Muza" w Gdańsku.

MAFIA NIE PRZEBACZA

(Un uomo da bruciare)

Scenariusz i reżyseria: **Valentino Orsini**, **Paolo Taviani** i **Vittorio Taviani**
Zdjęcia: **Tani Secchi**
Muzyka: **Gianfranco Intra**
Wykonawcy: Salvatore — **Gian Maria Volonte**, Barbara — **Didi Perego**, Jachine — **Spyros Focas**. W pozostałych rolach: **Lidia Alfonsi**, **Marina Malfatti**, **Vittorio Duse**, **Sandra Sperli** i **Turi Ferro**. Reżyseria polskiej wersji językowej: **H. Biedrzycka**
Produkcja: Giuliano G. de Negri i Henryk Chróściski dla Ager Film-Sanero Film-Alfa Cinematografica (Włochy) — 1962.

*

Debiut młodych krytyków i dokumentalistów. Fabułę osnuto na autentycznych dziejach działacza związków zawodowych, Salvatore Carnevale, który chciał przeciwstawić się potędze sycylijskiej mafii i zapłacił za to życiem. W filmie — Carnevale jest zwykłym, przeciętnym Sycylijczykiem, dalekim od schematycznego obrazu doskonałego przywódcy. Prawda, realizm postaci i sytuacji. Zdaniem krytyki — film ten był jednym z najwybitniejszych włoskich debiutów roku 1962.

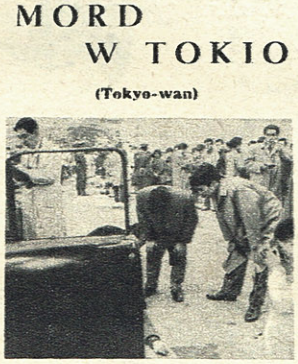
MORD W TOKIO

(Tokyo-wan)

Scenariusz: **Zenzo Matsuyama** i **Shosuke Taga**
Reżyseria: **Yoshitaro Nomura**
Zdjęcia: **Ko Kawamata**
Muzyka: **Yasushi Akutagawa**
Wykonawcy: detektyw Akine — **Jiro Ishizaki**, detektyw Sumikawa — **Akira Nishimura**, Yukiko — **Hiromi Sakaki**, Inoue — **Isao Tamagawa**, Yoshiko — **Kyoko Aoi**, Hayashi — **Koji Mitsui**, Takeyama — **Kei Sato**, Saeki — **Jun Hamamura**.
Produkcja: Shochiku Japonia — 1962.

*

Film kryminalny. Intrygę osnuto wokół nielegalnego handlu narkotykami; przeciwnikami w tej grze są dwaj przyjaciele z lat wojny. Zręcznie dozowane napięcie, niebanalne charaktery.



Dodatek: „Kto pod kim dołki kopie" (Poślednyj vystrel). Scenariusz: **V. Bedrich** i **J. Vana.** Realizacja: **Vaclav Bedrich.** Zdjęcia: **Zdena Hajdova.** Muzyka: **dr Stepan Koníček.** Produkcja: Studio Filmów Lalkowych i Rysunkowych w Pradze — 1963. Barwna satyra rysunkowa na schematyczne westerny i powieści z Dzikiego Zachodu.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
$8^1/_2$	$6^1/_2$	6	6	5	4	6	5	$5^1/_2$	6
Salvatore Giuliano	5	5	5	5	5	5	5	5	6
Pełnia życia	4						5	4	5
Ameryka oczyma Francuza	4	5	4	3	4	5	4	4	5
Życie raz jeszcze	5	4	4	4	4	4	4	3	4
Kronika jednego dnia	4		4	4	4		4	4	
Co słychać młody człowieku	4	3							
Czarne i białe	4	4	3	3	2	3	4	3	5
Jeśli masz rację	3						4		3
Towarzysz regent	3						3		
Banda	4	3	3	3			3	2	2
Zarezerwowane dla śmierci	3			3		3	2	2	

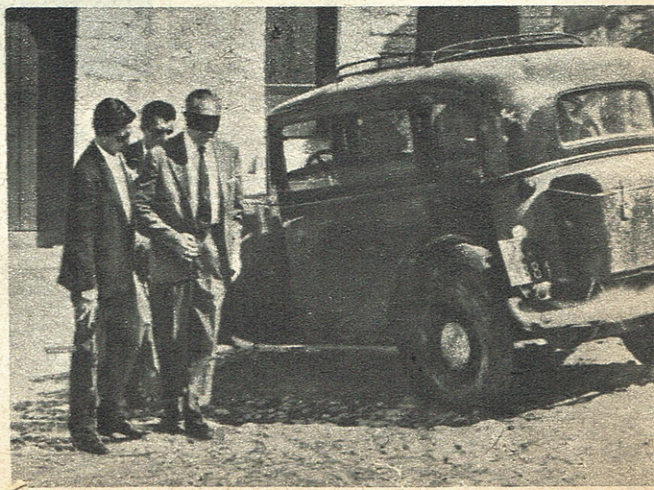
REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 296, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, J. Stanisławski, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Shochiku (Japonia), Svensk Filmindustri (Szwecja), Columbia Pictures Corporation (USA), Alfa Cinematografica, Galatea, Lux Vides (Włochy), archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe **ADMINISTRACJA:** ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 268209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 29.III.1965 r. Zam. 440. E-16

SALVATORE GIULIANO

O tym głośnym i świetnym filmie Francesco Rosiego piszemy na str. 4–5